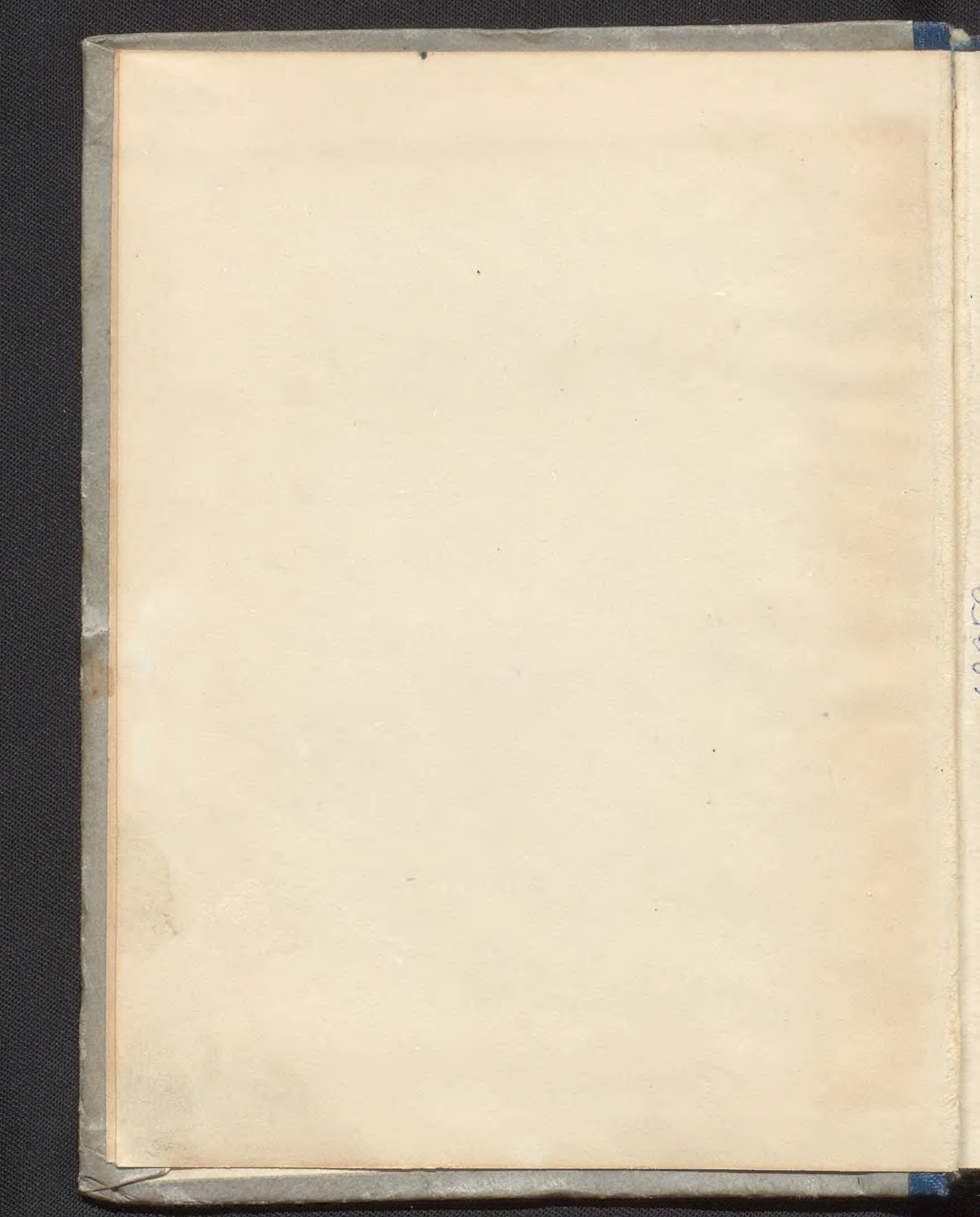
РУССКАЯ
КЛАССИЧЕСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ
КРИТИКА

Н. Д. КАШКИН

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ о П. И. ЧАЙКОВСКОМ

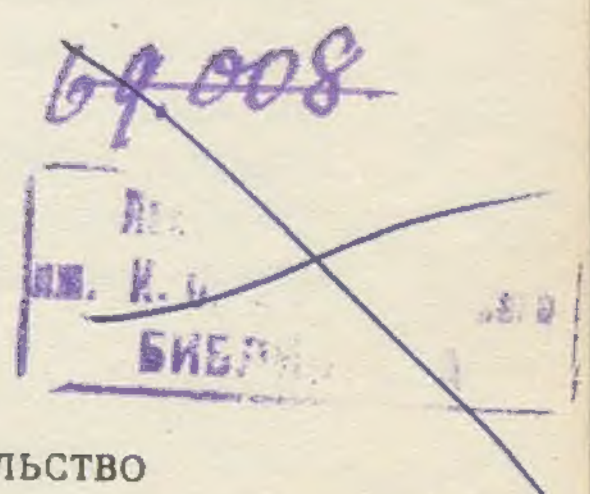
МУЗГИЗ — 1954



РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КРИТИКА

Н. Д. КАШКИН

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О П. И. ЧАЙКОВСКОМ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1954

Общая редакция, вступительная статья
и примечания
С. И. ШЛИФШТЕЙНА

КАШКИН О ЧАЙКОВСКОМ

Жизни и творчеству П. И. Чайковского, помимо книг и брошюр, посвящено огромное количество статей, рецензий и разного рода высказываний, разбросанных в периодической газетной и журнальной печати. Среди них известностью пользуются критические статьи Г. А. Лароша, о котором сам Чайковский отозвался чуть ли не как о единственном, сочувственно относящемся к нему музыкальном писателе. Ларош был первым, кто «угадал» в молодом начинающем Чайковском его гениальное композиторское дарование. Многое из того, что им было написано о музыке Чайковского, особенно о его ранних инструментальных сочинениях, по яркости и проницательности суждений, без сомнения, должно быть отнесено к лучшему, что было сказано музыкальной критикой при жизни композитора о его творчестве. Но Ларошу так и не удалось до конца понять художественные устремления своего друга: идейный и эстетический консерватизм с годами все более и более уводил его от такого понимания. Самый характер критики Лароша, в которой живые, непосредственные впечатления от искусства нередко приносились в жертву предвзятым теориям, не позволил ему, как истолкователю творчества Чайковского, стать тем авторитетом, на ко-

торый ему давали право дружба с композитором и незаурядный критический талант. Таким авторитетом еще при жизни Чайковского был признан Н. Д. Кашкин.

*

Их дружба началась чуть ли не с первого дня знакомства. 6 января 1866 года Чайковский, в то время только что окончивший Петербургскую консерваторию, приехал, по приглашению Н. Г. Рубинштейна в Москву, чтобы начать свою педагогическую деятельность сначала в Музыкальных классах, а затем в Московской консерватории. Уже 10-го того же месяца он сообщал в письме к родным о том,что «довольно коротко сошелся... с Кашкиным, очень хорошим музыкантом». По свидетельству Лароша, дом Кашкина на Трехпрудном переулке был в то время одним из центров, наряду с домами Н. Г. Рубинштейна, К. К. Альбрехта, П. И. Юргенсона, где часто собирались и подолгу засиживались молодые профессора Московской консерватории. Поводом к таким сборищам, нередко затягивавшимся до рассвета, были отнюдь не только дела консерватории. Впоследствии Кашкин писал: «Кружок наш очень внимательно следил за всеми новостями музыкальной литературы, в особенности русской...» *. Эта сторона деятельности содружества московских музыкантов, в атмосфере которой рос и распространял свое влияние могучий талант Чайковского, еще мало изучена.

На собраниях консерваторского кружка, во время своих наездов в Москву бывал М. А. Балакирев.

---

* Н. Д. Кашкин. Статьи о русской музыке и музыкантах. Из воспоминаний о А. П. Бородине. Музгиз, 1953, стр. 36.

Здесь А. П. Бородин показывал свою «Спящую княжну», по поводу необычных гармоний которой Чайковский сказал, что «все, что хорошо звучит, должно иметь теоретическое оправдание». Здесь закладывался фундамент той дружбы и взаимопонимания между представителями двух главных творческих направлений русской музыки второй половины XIX столетия, в установлении которых огромная историческая роль принадлежала Н. Рубинштейну и лично Чайковскому.

Благороднейшую традицию этой дружбы, связанную с их именами, Кашкин пронес через всю свою жизнь. Именно от Чайковского Кашкин унаследовал то широкое понимание задач русской музыки, свободное от теоретического догматизма и узко-групповых интересов, которое позволило ему правильно оценить важнейшие явления русского музыкального творчества его времени. В этом смысле большое значение в формировании музыкально-эстетических взглядов Кашкина имело не только творчество композитора, но и его критика.

К голосу Чайковского, «Голосу из московского музыкального мира» прислушивалась вся передовая музыкальная общественность России. Все, что звучало на московской концертной эстраде, на подмостках московской оперы—новинки отечественной музыки, русская и зарубежная классика, выступления артистов — все подвергалось Чайковским прямой и обоснованной критике, все получало яркое и правдивое освещение. Для Кашкина эта сторона деятельности его друга была образцом того живого и здравого подхода к искусству, который как нельзя более отвечал его собственной натуре. Как и Чайковский, он умел ценить прекрасное, к какой бы школе оно ни принадлежало, и сознание «великой притягательной силы» классики, неустанная

ее пропаганда не делали его глухим к тому, что волновало передовое искусство его времени.

Это не значит, что критические суждения Кашкина о современном ему искусстве были безупречны. Еще в 1889 году Кашкин явно недооценивал «Бориса Годунова» и самого Мусоргского, когда в связи с постановкой этой оперы в Большом театре писал, что «Борис»... это какое-то сплошное отрицание музыки». Должно было пройти еще некоторое время, чтобы критик выступил с серьезными и вдумчивыми оценками творчества композитора, в частности того же «Бориса».

«Нельзя требовать,— писал Чайковский,— чтоб критик был всегда справедлив и безусловно непогрешим в своих оценках. Но нужно, чтобы он был правдив и честен. Он может ошибаться, но всегда de bonne foi» (то есть искренно.—*С. Ш.*)* «...он мог не понять, но он должен был хотеть понять» **. И именно потому, что Кашкин был всегда правдив в своих суждениях и «хотел понять», он сумел не только исправить свою ошибку, но и внимательно, с уважением отнестись к тому новому, что заключали в себе произведения Мусоргского в их подлинном виде ***.

«По нашему мнению, музыкальный критик, если только он хочет, чтобы его суждения действительно служили на пользу искусству, прежде всего должен заглядывать настолько же в прошлое, насколько и в будущее; особенно осторожно нужно ему отно-

---

* П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Письмо от 13 апреля 1878 г.

** П. И. Чайковский. Музыкально-критические статьи. Музгиз. 1953, стр. 26.

*** Об этом справедливо пишет В. В. Яковлев в своем монографическом очерке «Н. Д. Кашкин», Музгиз, 1950, стр. 50.

ситься ко всякому стремлению к новизне в искусстве, и в подобном случае одно голое отрицание будет гораздо чаще свидетельствовать об ограниченности познавательной способности самого критика, нежели о непригодности той или другой новизны в искусстве...»—так писал семидесятилетний Кашкин,* и, кажется, нельзя было лучше определить то главное, что руководило его собственным подходом к явлениям музыкального искусства.

Кашкин был первым, кто нашел нужные слова для определения сущности оперного реализма Чайковского и оценил гениальную музыку «Пиковой дамы», кто вслед за Чайковским чутко отозвался на талант С. Рахманинова, приветствовал молодого А. Скрябина, напутствовал Л. Собинова и А. Нежданову, разъяснил красоту последних оперных созданий Н. Римского-Корсакова, с сочувствием отнесся к начинавшему С. Прокофьеву, и, неуклонно следуя художественным заветам своего великого друга, в течение десятилетий стоял на страже интересов русской музыки и русской публики.

«Музыкальные критики и теоретики приходят и уходят,—утверждал Кашкин,—но не они говорят последнее слово — последнее слово говорит жизнь, публика, как ее представитель»... К формированию музыкальных вкусов публики, как важнейшему условию создания общественного мнения вокруг искусства, устремлена была вся музыкально-критическая деятельность Кашкина от первых до последних лет.

Еще в 1862 году, начав по инициативе Н. Рубинштейна работу музыкального хроникера в «Москов-

---

* Н. Д. Кашкин. Основы музыкальной критики (опыт критического анализа критики и ее приемов) — на примере критической деятельности. А. Б. Маркса, Э. Ганслика и Г. А. Лароша. «Музыкальный труженик», 1908, №№ 4, 5.

ских ведомостях», где после него, уже в годы активной деятельности консерваторского кружка, сотрудничал Ларош, Кашкин сразу же (аналогично тому, как это сделает впоследствии Чайковский) заявляет себя горячим сторонником того чисто «народного дела», которому посвятило свою деятельность Русское музыкальное общество. Как и Чайковский, он, уже в эти ранние годы своей деятельности, не мыслит себе развития музыкальной культуры в стране без участия в ней широких кругов любителей, или, как он пишет, «образованных пролетариев». Отстаивая интересы «большинства», он предлагает «давать чаще концерты для публики и притом как можно дешевле...» *.

Так с самого начала Кашкин выступил как просветитель. Для него на первом месте всегда стояли интересы развития своего национального искусства, своей культуры. За первой заметкой последовали пространные отчеты о симфонических концертах, о спектаклях итальянской оперы. «Я был, между прочим, первым,— говорит Кашкин,—который начал вести в газете постоянную музыкальную хронику; раньше появлялись только случайные заметки кого-нибудь из любителей и то чрезвычайно редко» **. И хо-

* «Несколько слов русскому музыкальному обществу». «Московские ведомости» 1862, 4 января, № 2. Заметка подписана: «Один из не-членов Общества». На ее принадлежность Н. Д. Кашкину указывает В. В. Яковлев.

** «Московский еженедельник», 1908, № 21. Как указывает В. В. Яковлев (см. его брошюру «Н. Д. Кашкин». Упомянутое издание, стр. 12), «музыкальную хронику в те годы в Москве вели преимущественно театральные критики: известный библиофил и мемуарист Мих. Лонгинов, автор переводных комедий и водевилей К. Тарновский, обозреватель-фельетонист Н. Пановский. Изредка помещались статьи Юрия Арнольда и П. Сокальского, а также В. Ф. Одоевского».

тя эта деятельность очень скоро прекратилась *, интерес к ней, сознание ее общественной важности никогда не покидали Кашкина так же, как и Чайковского. Любопытный факт! О нем вскользь упоминает Кашкин в своих «Воспоминаниях о П. И. Чайковском»: Н. Губерт после отъезда в Петербург Лароша и временно заменявшего его П. И. Чайковского вел в «Современной летописи», а затем и в «Московских ведомостях» отдел музыкальной хроники; но он часто хворал и вообще, как рецензент, был очень медлителен. «...тогда,— пишет Кашкин,— мы с Чайковским заменяли его на страницах этих изданий, но, сколько помнится, мы не подписывались в этих случаях» **.

К музыкально-критической деятельности Кашкин вернулся уже после того, как на этом поприще в течение трех лет блестяще проявил себя Чайковский. Его обзоры музыкальной жизни Москвы еще находились в центре внимания читателей «Русских ведомостей», когда на страницах этой газеты стали появляться статьи Кашкина. Начиная с 80-х годов Кашкин становится постоянным музыкальным хроникером Москвы. С конца 80-х и особенно в 90-е и далее в 900-е годы он — признанный авторитет. Его советами пользуется С. Рахманинов в процессе работы над «Иваном Сусаниным», в связи с новой постановкой этой оперы Глинки на сцене Большого театра. К его критическим оценкам и его смелым выступлениям в защиту русской оперы прислушиваются не только в Москве, но и в Петербурге. В широте и от-

---

* Последняя статья Н. Д. Кашкина об операх «Пуритане» и «Сомнамбула» Беллини, «Эрнани» Верди и «Фаворитка» Доницетти (из цикла статей об итальянской опере в Москве) была напечатана в газете «Московские ведомости» № 223 от 13 октября 1862 г.

** Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Чайковском.

зывчивости его критики, в ее искренности видели проявление не только его личных свойств, но и тех качеств, которые были им глубоко восприняты от критической манеры Чайковского и его эстетики. И это, естественно, придавало особенный вес его высказываниям именно о Чайковском.

*

Как музыкальному критику, исторически оказавшемуся одним из первых комментаторов творчества Чайковского, Кашкину предстояло прежде всего дать оценку тем его произведениям и ответить на те, возникавшие в связи с ними, вопросы, которые в наибольшей мере волновали современников великого композитора. Одним из таких вопросов с самого же начала явился вопрос о национальном содержании его музыки.

Широта связей творчества Чайковского с народно-бытовой культурой, особый, присущий ему характер в трактовке песенного материала, наконец, упорное стремление композитора опереться в создании своего стиля на творческое усвоение богатейшего опыта всей современной музыки—все это, особенно на первой стадии развития его таланта, порождало непонимание, а подчас и прямые упреки в эклектизме, антинародности. Такие упреки исходили не только от критиков «кучкистского» лагеря, но и из своего собственного окружения. Достаточно вспомнить хотя бы знаменитый отзыв Лароша о «Воеводе», глубоко оскорбивший Чайковского своей безапелляционностью. Отмечая включение в оперу русских народных песен, критик утверждал, что ими еще больше подчеркивается ненародность всей ее остальной музыки. Аналогичный упрек, хотя и не в столь резкой форме, был высказан Ларошем в его, в целом очень содержательной, статье об «Опричнике». Как на основной недостаток оперы Ларош указывал на невыдержан-

ность ее стиля или, как это сказано у Кашкина в его статье о московской постановке оперы, на «смешение его, вследствие чего рядом с чисто народной русской музыкой стоят нумера общеевропейского характера, что мало гармонирует и между собой, и с чисто русским сюжетом оперы» (стр. 54).

Отголоски подобных суждений содержатся и в высказываниях Кашкина, в частности в его оценке финала Четвертой симфонии с темой «Во поле береза стояла» — оценке, с которой нельзя согласиться. Они дают себя чувствовать и в отдельных формулировках, в которых вопрос о богатстве оперного стиля Чайковского и его связях с общеевропейской оперной культурой сведен просто к влияниям. Однако в целом вопрос о национальном содержании музыки Чайковского, о его народности решался критиком совершенно правильно.

«Национален ли Чайковский как композитор?» — спрашивает Кашкин. И отвечает: «да, Чайковский есть народный русский композитор, но не простонародный (то есть не отгораживающийся от культуры, не идущий по пути опрощения.— *С. Ш.*), он был слишком культурный человек для того и, при всей своей искренней любви к родине и русскому народу, он не открещивался от великой семьи культурных народов Запада, с которой был связан своею образованностью... какое бы из его сочинений ни взять, по внимательном рассмотрении окажется, что все их особенности, все индивидуальные черты могли принадлежать только русскому человеку, ибо в них совершенно ясно видно влияние народной русской песни.» (стр. 41—42. Разрядка моя.— *С. Ш.*). Чайковский,— как справедливо пишет Кашкин,— является национально-русским композитором не только потому, что у него ча-

сто слышатся отголоски русской песни в ее характернейших проявлениях, или что он брал иногда подлинные русские народные мелодии в основу своих композиций, но по всему своему «внутреннему складу и миросозерцанию...»; «о н б ы л к о м п о з и т о р о м и с т и н н о-н а ц и о н а л ь н ы м, р у с с к и м, н е в с л е д с т в и е п р е д в з я т о г о н а м е р е н и я, что, впрочем, бывает только с небольшими талантами, а в с и л у н е о т р а з и м о й в н у т р е н н е й п о т р е б н о с т и с в о е г о д у х а» (стр. 42—43. Разрядка моя. — *С. Ш.*).

Достаточно сопоставить эти высказывания с тем, что думал и как подходил к вопросу о национальном содержании своей музыки сам Чайковский (взять хотя бы его письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 5 марта 1878 г.), чтобы установить полнейшее единство взглядов композитора и его критика.

Стремление уяснить себе и разъяснить другим национальную природу творчества своего друга приводило Кашкина к сопоставлениям творчества Чайковского с творчеством виднейших представителей русской литературы его времени. К таким сопоставлениям, как известно, прибегал и Ларош, указывавший на родство лирики Чайковского с лирической поэзией Тютчева, с одной стороны, и Алексея Толстого, с другой (минорное и мажорное начало). Значительно более широкие аналогии Кашкина — с Тургеневым, Чеховым, Л. Толстым, Островским—отражали не только более глубокое, но и, по существу, более верное постижение русского в творчестве Чайковского; они подчеркивали в нем главное — приверженность к русскому реализму, корифеями которого в эпоху Чайковского были именно те имена, которые названы выше. В этом смысле безусловный интерес представляет вывод, к которому Кашкин приходил в результате рас-

смотрения содержания заключительной сцены Лизы и Германа в первом действии «Пиковой дамы» (см. стр. 139).

Кашкин вплотную подошел здесь к вопросу об оперном реализме и оперном творчестве Чайковского; самый характер оперного жанра, наиболее массового и любимого из всех других, не мог не привлечь его пристального внимания. Как музыкальный критик-просветитель Кашкин стоял здесь на тех же эстетических позициях, что и Чайковский: для него опера, музыкальный театр имели то преимущество, что давали «возможность влиять на музыкальное чувство масс...» *.

Но были и другие причины, почему в критических высказываниях Кашкина о Чайковском центральное место заняли именно его оперы. Эта область творчества композитора с самого начала и до конца встречала на своем пути наименьшее понимание со стороны так называемой «большой» критики, и именно поэтому в наибольшей мере нуждалась в сочувственном и разъяснительном слове.

«Удивительно туго мне дается эта наука»,—писал П. И. Чайковский Н. Ф. фон-Мекк, анализируя путь, пройденный им как оперным композитором от «Воеводы» до «Орлеанской девы» **. Но что же сказать тогда о критиках Чайковского. «Удивительно туго» давалась им эта наука — наука понимания «оперных потребностей» и осознания индивидуальных оперных устремлений композитора. Не говоря уже о Ц. Кюи, с упорством, достойным лучшего применения, преследовавшем каждую из вновь появлявшихся опер Чайковского своей недружелюбной и мелочной критикой, даже Ларош, и тот, не-

* П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Письмо от 11 декабря 1883 г.

** Письмо от 27 ноября 1879 г.

смотря на общий сочувственный тон критики и отдельные проницательные оценки, имеющиеся почти в каждой из его работ о Чайковском, не сумел понять главного. Для него Чайковский как оперный композитор всю жизнь оставался «несравненным элегическим поэтом в звуках» (во всяком случае таким Ларош хотел его видеть).

Неудивительно, что трагическая сила музыки «Пиковой дамы», ее драматизм могли лишь ошеломить критика, захватить его, что называется, врасплох, но понять эту музыку, разобраться в ней— этого Ларош, по его собственному признанию, не мог: «Передо мной проносилось что-то пышное, страстное, не совсем нравственное» *. Так воспринято было гениальное создание композитора — венец его оперного творчества—одним из наиболее талантливых и сочувственно относившихся к нему критиков.

Тем большее значение приобретали выступления Кашкина — единственного критика, сумевшего придать своим непосредственным впечатлениям от оперной музыки Чайковского характер законченных и в высшей степени проницательных суждений, касавшихся не только отдельных конкретных произведений, но и всего направления оперного творчества композитора в целом. Особенно, и в первую очередь, это следует сказать о статьях, посвященных «Чародейке» и «Пиковой даме». Многое, что здесь впервые было высказано Кашкиным о характере самой музыки и музыкальных замыслах композитора, о его отношении к литературной теме, трактовке образов, понимании оперного реализма, требованиях к либретто, не говоря о большом коли-

* Г. А. Ларош. П. И. Чайковский как драматический композитор. 1895 г. Оттиск из «Ежегодника имп. театров» сезона 1893—94 гг.

честве тонких наблюдений над приемами музыкальной драматургии,— все это, вместе с обнародованными эстетическими высказываниями самого композитора, стало теперь всеобщим достоянием и определяет отношение к его творчеству миллионов людей. Многое, касающееся, в частности, рассуждений об оперном либретто, требований реализма, законов оперной формы, и в наше время сохраняет свою актуальность.

Подобно большинству своих современников Кашкин видел в Чайковском прежде всего лирика. «Его можно бы назвать,— писал он,— поэтом любви в возвышеннейшем и благороднейшем значении этого слова. Герои Чайковского, охваченные этим чувством, достигают в нем высшего момента своей человеческой красоты, духовной и нравственной...»*. Указания на лиризм Чайковского, на преобладающую роль лирики в его творчестве, в том числе в его операх, содержатся во многих высказываниях Кашкина. Но, отмечая эту черту музыкального характера композитора, которую он связывал с его преимущественным тяготением к психологическому живописанию чувств, Кашкин подчеркивал богатство лирического мироощущения Чайковского; не односторонность, а именно богатство: «...стоит только припомнить,— писал он,— Ромео и Джульетту, Фернандо и Миранду, Франческу, Татьяну и Ленского, Иоанну д'Арк...какое во всем этом богатство и разнообразие оттенков, обусловленных индивидуальными характерами лиц и произведений...» **.

В указанном перечне отсутствует упоминание о Лизе и Германе. Кашкин был первым из музыкальных критиков гениальной оперы, сумевшим понять

---

* На память о П. И. Чайковском. Статьи Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина. М., 1894, стр. 51.

** Там же, стр. 52.

ее трагический замысел и найти ключ к его обоснованию. В связи с этим особый интерес представляют его рассуждения о самом сюжете оперы, анализ, с которым он подходит к психологическому раскрытию образа Германа. Указывая на то, что образ этот у Пушкина был навеян, повидимому, господствовавшей в его время страстью к игре в высших и средних кругах, Кашкин пишет: «В те времена карты доводили нередко до тяжких положений, разрешавшихся трагически... У нас место прежних карт заняла биржевая игра, коммерческие аферы...

В прежнем игроке было нечто героическое... и этот, в сущности, хотя и фальшивый героизм мог с известной точки зрения придать поэтический колорит такой фигуре. У Пушкина Герман имеет такие черты; страсть его низменна, но увлечение его, хотя и болезненное, искренно, и в нем чувствуется несокрушимая энергия натуры. Самая неудача, разрушившая все планы Германа и безвозвратно погубившая его, в то же время примиряет с ним... гибель... сохраняет за фигурой Германа оттенок энергической натуры, павшей в страстной борьбе» (стр. 129—130).

Трагическое как облагораживающее, подымающее человека над пошлостью и серостью существования. Чайковский углубил этот мотив, сделал своего героя еще более человечным. Трагедия его Германа — в несбыточности счастья: могучий порыв к жизни, любви и фатальная обреченность. «В либретто «Пиковой дамы»...—пишет Кашкин,—сделаны крупные отступления от Пушкина... здесь трагическая напряженность положений действующих лиц доведена до крайней степени, а музыка... еще усиливает эту напряженность, придавая ей известную осязательность, реальность» (стр. 131).

По свидетельству композитора, заканчивая оперу, он глубоко оплакивал своего героя. Герман не был для него только «предлогом писать ту или другую музыку,—а... настоящим живым человеком, притом,— как пишет Чайковский,—мне очень симпатичным» *. Но только таким, вызывающим живое сочувствие у слушателя, и может быть оперный герой. Так подходил к проблеме оперного героя, как центральной проблеме оперного реализма, сам Чайковский, так рассматривал ее и Кашкин. О том, какое значение придавал критик этому вопросу, показывает хотя бы статья о той же «Пиковой даме» (третья по счету, см. стр. 148—158), где рассмотрение сквозного действия оперы дано исключительно на материале музыкальной обрисовки Германа.

Значительные, программного характера, высказывания Кашкина об оперном реализме и оперном либретто содержатся в статье о «Чародейке». Многие из них, чуть ли не дословно совпадающие с общеизвестными положениями оперной эстетики Чайковского, позволяют предположить, что высказывания эти в такой же мере выражали мнение критика, как и самого композитора. Вот как формулирует, например, Кашкин задачу оперного либреттиста, ставя ее в прямую зависимость от «понимания требований музыки»: «Оперное либретто прежде всего требует чрезвычайной сжатости... совершенного преобладания главных положений и сцен драмы над всем второстепенным, дополнительным». «Пожалуйста, будь как можно короче и лаконичнее. Либретто ты сделал очень хорошо, но есть недостаток: многословие»,— писал Чайковский брату Модесту о первом действии «Пиковой дамы», или: «В опере...

* Письмо к М. И. Чайковскому от 3 марта 1890 г.

необходима сжатость и быстрота действия...» (из письма к И. В. Шпажинскому).

Одним из главных условий оперного реализма Кашкин, как и Чайковский, считал простоту и правдивость сценических положений. Поэтому такой резкой критике подвергает он последний акт «Чародейки», где вместе с адски-хохочущим колдуном Кудьмой все, как будто, имеет своей целью поразить слушателя неожиданными эффектами. Но самое главное это «бессодержательная многоречивость» литературной основы оперы. Обилие слов, загромождение текста излишними подробностями составляют, по мнению Кашкина, тот важнейший недостаток либретто Шпажинского (с чем совпадает мнение самого композитора, почти одновременно высказанное им в письме к жене либреттиста, Ю. П. Шпажинской от 28 окт. 1887 г.), который в целом ряде моментов не позволил «музыканту (Чайковскому) применить широко развитые формы, составляющие одно из сильнейших средств музыки». В связи с этим Кашкин поднимает вопрос о том, что же следует понимать под оперным реализмом и отвечает на него со всей той определенностью, с какою вопрос этот, один из самых животрепещущих в оперном театре, решался и в плане эстетическом, и творчески самим Чайковским. «Художественная правда,— пишет он,— прежде всего не допускает никакого насилия над формами, в которых она выражается... Музыка давно выработала самостоятельные формы, и действительно правдивой она может быть только вращаясь в них» (стр. 89).

Не приходится доказывать, насколько актуально звучат эстетические воззрения Кашкина на либретто и формы оперной музыки в наше время борьбы за оперный реализм и создание советской оперной классики. Важно только указать, что отстаива-

ние этих бесспорных положений, опирающихся на богатейший опыт оперного творчества, не делало ни самого Чайковского, ни Кашкина музыкальными обскурантами; твердая опора на жизнеспособное— старое не приводила их к брюзжанию против нового, только потому, что оно ново. В этом смысле, в высшей степени характерной для Кашкина как критика следует признать его оценку той части либретто «Пиковой дамы» (монолог Германа в четвертой картине), которая связана с введением в него почти неизмененного текста прозы Пушкина. Охарактеризовав это, как «счастливое нововведение» *, Кашкин пишет: «Никакие самые лучшие стихи не заменили бы этой нестесненной размером речи». Как известно, так же отнесся к «нововведению» своего либреттиста и П. И. Чайковский.

*

Очень большое место в статьях Кашкина отведено вопросам исполнительства. Этого требовали интересы пропаганды всей русской музыки в целом. «Когда ставят у нас какую-нибудь из известных иностранных опер, то мы знаем,— писал Кашкин,— что... исполнение не может поколебать их европейской репутации... Другое дело совсем новая русская опера, судьба которой в значительной степени зависит от того, как она предстанет перед публикой... При самом обсуждении достоинств ее или недостатков необходимо будет отражаться впечатление, сделанное исполнением, хотя бы его неудовлетворительность была понятна». И это, в какой-то мере, даже неизбежно, поскольку «опера не есть чистая музыка, где по нотам возможно сде-

* Нововведение именно в оперной музыке Чайковского. До этого прозу успешно применяли в своих операх и Н. А. Римский-Корсаков в гоголевской «Майской ночи» и Мусоргский в «Борисе Годунове».

2*

лать совсем почти законченное суждение,—в опере, —справедливо утверждает критик,—имеется еще сцена и драма, легко могущие ускользнуть при чисто музыкальном анализе» *.

Но тем большее значение для правильной оценки новой оперы приобретает ее исполнение, ее постановка. Это особенно остро должен был чувствовать и сам Чайковский и окружавшая его среда. Даже наиболее чуткие исполнители его опер, за исключением, может быть, отдельных, наиболее выдающихся русских певцов и певиц, таких, как первый московский Онегин—Хохлов, «несравненная» Мария (в «Мазепе») — Павловская, Мамыров (в «Чародейке») —Стравинский и некоторые другие, не могли итти и в отдаленное сравнение с таким артистом-колоссом, как Н. Рубинштейн, или с музыкантом такого масштаба, как чешский скрипач Ф. Лауб,—постоянными интерпретаторами симфонических и камерных произведений композитора. На общем характере оперного исполнения сказывалось, в первую очередь, пренебрежительное отношение к русской музыке, десятилетиями насаждавшееся правителями императорских театров, и, как следствие этого, непреодоленное воздействие итальянской оперы, ее штампов.

Об этом много и горячо писал сам Чайковский. Подобно Глинке он понимал и умел ценить прекрасное искусство выдающихся итальянских певцов, но также горячо выступал против «итальянщины», ее неумеренного культивирования на русской оперной сцене. Об этих, еще не изжитых последствиях былого увлечения приходилось писать и Кашкину: «Старая итальянская школа тем и была сильна,—писал

---

* «Ледяной дом» — опера А. Корещенко (либретто М. И. Чайковского). «Московские ведомости», 1900, № 313.

он,— что она шла рука об руку с тогдашнею оперною композицией... Вернейшее средство для наших певцов сделаться лучшими певцами в Европе заключается в сознательно-внимательном изучении вокального стиля русских композиторов... Это будет высшею школой пения». Как на живое и полное выражение такой школы Кашкин указывал на Шаляпина, «исходной точкой» исполнительской манеры которого «следует считать русские оперные композиции...» *.

Замечательных русских певцов и певиц выдвинуло и оперное творчество Чайковского. Но, за единичными исключениями, даже лучшие из них не были свободны от груза исполнительских шаблонов, которые достались им в наследство от длительного господства на русской оперной сцене итальянских певцов. Достаточно назвать Н. Н. Фигнера. Его искусное пение и артистический ум высоко ценил Чайковский. В историю русского музыкального театра Фигнер вошел как создатель сценического образа Германа. Его Ленский был лучшим сценическим воплощением этого образа при жизни композитора. Но в то же время, как далек он был, со своими натуралистическими приемами пения и «общетеноровыми эффектами», от того образа простоты и искренности, каким воображали его великий поэт и великий композитор! Кашкин был едва ли не первым, кто задолго до появления на оперной сцене Л. В. Собинова почувствовал и указал на это в своей критике.

«У художественной правды свои требования»,— пишет Кашкин. Для него, как и для Чайковского, критерием правды в искусстве была простота и есте-

---

* «Оперный сезон, Большого театра». «Московские ведомости», 1902, № 75.

ственность выражения, и именно этого он требовал и больше всего ценил в творчестве артиста. С большой теплотой писал он об артистических дебютах А. В. Неждановой, отмечая «пленительную простоту и художественную безыскусственность всех (ее) сценических и вокальных приемов» *. Эффектному пению Н. Н. Фигнера он предпочитал простую и благородную манеру П. А. Хохлова, в котором видел одного из лучших исполнителей Чайковского. Замечательна характеристика, которую он при этом дает: «Истинная музыкальность, какою наделен Хохлов,—не ищет мелочных эффектов: она кладет свою окраску на все целое исполнение, рисуя широкими, смелыми штрихами». Так, исходя из общих положений об оперном реализме Чайковского, Кашкин оценивал и искусство исполнения его музыки.

Большой интерес представляет статья Кашкина об «Онегине», посвященная ее новой постановке (в 1908 г.) режиссером П. И. Мельниковым. Она показывает широту подхода критика к вопросам оперного исполнения, живой интерес, который он проявлял и к ансамблевой стороне спектакля, и к его художественному оформлению. В этом проявлялась чуткость Кашкина как критика, понимание им задач, выдвинутых русской оперой. Наглядный пример того, чем должен быть оперный дирижер в русском оперном театре, Кашкин видел в деятельности Художественно-общедоступного театра и лично Станиславского **. От него не ускользнуло то смелое новшество, которое режиссер Мельников ввел в свою постановку «Онегина», впервые рас-

* «Московские ведомости» от 7 октября 1902 г.

** «Императорские оперные сцены в Москве». «Московские ведомости», 1901, № 166.

членив действие на балу у Лариных на два плана, так, как это потом сделано было К. С. Станиславским в его знаменитой студийной постановке: танцующие — в глубине сцены, представляющей залу, и драматическое действие — ссора Онегина и Ленского — на авансцене в гостиной. Зато решительное возражение вызвала у критика постановка второй картины оперы — сцены письма Татьяны, как не соответствующая музыкальному замыслу композитора.

Статья содержит тонкие наблюдения и замечания, способные оплодотворить режиссерскую работу над оперой и в наше время. Режиссерскую и музыкальную. «Чайковский,—пишет Кашкин,—был решительным врагом очень частой и резкой смены в характере музыкального движения...». К этому следовало бы прибавить слова самого Кашкина, высказанные им в одной из рецензий на спектакль «Онегина»: «...приходится сказать... здесь встречались жеманные оттенки и лишние замедления, тогда как высшее искусство в исполнении такой музыки будет заключаться в величайшей простоте, которая, впрочем, всегда требует тончайшей законченности» *.

О таком исполнении своих опер мечтал сам композитор. К утверждению такого стиля на русской оперной сцене устремлена была критика Кашкина.

Одним из постоянных мотивов критических выступлений Кашкина о Чайковском была его борьба с антипатриотическим отношением к композитору со стороны императорских театров. От первых статей по поводу постановок «Воеводы» и «Опричника» до отзывов на «Иоланту». С особенной силой этот

---

* «Русское слово» от 23 сентября 1907 г.

мотив начинает звучать в годы после смерти композитора. «На словах у нас Чайковского славят, но на деле совсем другое; стоит только припомнить,—с возмущением пишет Кашкин,— что «Черевички» сняли с репертуара по совсем необъяснимым причинам, что с «Чародейкой» поступили так, как не поступали ни с каким дилетантским произведением, то есть дали один раз при совершенно полном сборе и потом даже не повторили, что «Мазепу» и «Иоланту» забросили, что «Орлеанскую деву» даже не пробовали поставить, что «Спящую красавицу» дают в Милане, а в Москве не хотят знать—стоит припомнить все это и не будет надобности в комментариях... остается только признать, что для русской оперы наступили совсем тяжелые времена... и когда можно ждать улучшения,—неизвестно» *.

Как «дикий поступок» квалифицировал Кашкин историю со спектаклем «Чародейка» на сцене Большого театра, отозвавшись на ее единственное представление краткой, но красноречивой тирадой: «Опера, очевидно, была разучена на скорую руку, кое-как, что и сказалось на первом представлении, прошедшем, в общем весьма неудовлетворительно. Артистов винить в этом мы ни в каком случае не станем: они сделали все, что смогли, и некоторые из них были даже хороши... но ансамбля, за недостаточной срепетовкой, не было,—все шло более или менее врозь... Повторение подобного исполнения совсем не желательно: оперу следует прежде выучить и потом уже давать» **.

Рецензируя один из московских спектаклей «Онегина», как обычно, шедшего с некоторыми му-

---

* «Нечто о русской опере» (по поводу сезона 1896—97 г.). «Московские ведомости», 1897, № 75.

** «Русские ведомости» от 4 февраля 1890 г.

зыкальными купюрами, Кашкин не без иронии замечает, что «хотя в настоящее время (это в 1907 году!—*С. Ш.*) в «Евгении Онегине» делается очень немного купюр, но их следовало бы восстановить, ибо Чайковский теперь почитается уже достаточно авторитетным композитором, чтобы можно было оставить его в покое и не исправлять...» *.

Спокойный, уравновешенный в своих суждениях, Кашкин умел быть резким. «По нашему мнению, беда... заключается в том,— писал он в статье «Бюрократия в искусстве»,— что дирекция императорских театров давно превратилась в удушливый департамент, и все театральное управление давно сделалось безличной бюрократической машиной, которая для искусства ничего, кроме вреда, принести не может...» **.

Так на протяжении десятилетий, давая отпор всему невежественному, поддерживая все передовое, Кашкин вел свою скромную рецензентскую работу — работу неустанной пропаганды русской музыки, великого наследия творчества Чайковского.

*

Кашкин был личным другом Чайковского. В течение многих лет он находился с ним в постоянном тесном общении. Это, как мы видели, оставило глубокий отпечаток не только на музыкальных взглядах критика, но и на его писательской манере, характерными особенностями которой являются простота и ясность изложения, присущий ей спокойный, искренний тон. К этому следует прибавить еще мемуарность, почти всегда присутствующую в выска-

---

* «Русское слово» от 23 сентября 1907 г.

** «Московский еженедельник», 1908, № 6.

зываниях Кашкина о Чайковском, придающую им особый колорит душевности и вместе с тем достоверности.

Статьи печатаются в том виде, как они были опубликованы в свое время. Незначительные сокращения в тексте отмечены квадратными скобками [...].

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

(+25 октября 1893)

Опыт характеристики его значения в русской музыке.

Нежданный и тяжелый удар разразился над русским искусством—не стало Петра Ильича Чайковского, какой-то злой, непостижимой случайностию похищенного у нас в то время, когда он еще был полон энергии, когда его талант с каждым новым произведением достигал как будто все большей зрелости и силы. Как ни громко отозвалось соболезнование не только России, но и всего цивилизованного мира по поводу этой безвременной утраты, но, по нашему мнению, немногие лишь отдают себе отчет в том, чем был П. И. Чайковский; и чего мы в нем лишились. Отлагая в сторону всякие выражения скорби, мы попробуем сгруппировать факты его деятельности и определить, хотя бы приблизительно, место, занимаемое им в истории развития нашей музыки, насколько это позволят нам силы и наше знание положения музыки в нашем отечестве. Биографических подробностей жизни почившего мы касаться не будем, не в них значение деятельности художника, да сверх того, в последнее время, газеты были полны ими и они должны находиться в свежей памяти у читателей. Нам приходилось уже на страницах Рус-

ского Обозрения (в августовской книжке 1890) делать обзор двадцатипятилетия художественной жизни почившего, и мы не станем повторять приведенного там, а ограничим свою задачу подведением итога завещанному нам наследию великого русского человека. Чтоб иметь возможность составить себе понятие о действительном значении усопшего для русского искусства, мы должны вернуться назад к тому времени, когда начиналась его деятельность, и посмотреть, что было сделано ранее, а потом уже говорить о нем самом.

К началу композиторской деятельности П. И. Чайковского сумма наличной русской музыкальной литературы была очень невелика и вся почти сосредоточивалась в опере: мы имели тогда две оперы Глинки, Русалку Даргомыжского и две оперы Серова[1]. Оперы Верстовского и тогда уже были почти забыты, так что о них нет нужды упоминать, как и о некоторых операх других композиторов, имевших ту же участь. Церковной музыки мы совсем не касаемся, она составляет у нас особую область и даже подлежит ведению особого ведомства (Придворная Певческая Капелла). В отделе концертной симфонической музыки тогда можно было назвать несколько увертюр и Камаринскую Глинки, да и только, кажется, потому, что А. Г. Рубинштейна я не считаю принадлежащим исключительно к русской музыкальной школе, в особенности в первую половину его деятельности. К этому нужно прибавить еще довольно значительное количество романсов Глинки, Даргомыжского и, пожалуй, М. А. Балакирева. В этом небольшом перечне выражается главнейшая суть всей русской художественной музыки, какой она была в то время, то есть в половине шестидесятых годов[2]. Наи-

более видным тогда в глазах публики был А. Н. Серов, которому блестящая журнальная деятельность и успех его опер, особенно Рогнеды, создали большую популярность. А. Н. Серов стоял тогда на вершине своей славы, вслед затем уже начавшей меркнуть. В начале своей журнальной деятельности, он выступил восторженным поклонником Глинки, потом, познакомившись за границей с операми Вагнера и прочитав его книги Das Kunstwerk der Zukunft и Die Oper und Drama*, Серов сделался горячим его приверженцем и проповедником высказанных в названных книгах идей. Успех Юдифи возвысил А. Н. Серова в его собственных глазах, и он из поклонника Глинки понемногу начинал делаться его отрицателем, по крайней мере, признавая музыкальную гениальность творца Ивана Сусанина, он отрицал в нем драматического композитора и отдавал предпочтение в этом отношении не только Даргомыжскому, но и Верстовскому с его Аскольдовой Могилой. Колоссальный, неслыханный успех Рогнеды совершенно отуманил ее автора, он прямо вообразил себя главой русской музыки и стал отрицать Глинку еще смелее, что сильно повредило ему в глазах очень многих и было причиной тому, что музыкальный авторитет его сильно поколебался [3]. А. Г. Рубинштейн в Петербурге, а Н. Г. Рубинштейн в Москве стояли тогда во главе Русского Музыкального Общества, успевшего тогда приобрести уже довольно большое значение. В Петербурге с 1862 года открылась Консерватория, а в Москве с 1866; во главе обеих консерваторий стояли братья Рубинштейны, музыкальные воззрения которых основывались на почве немецкой классиче-

* «Искусство будущего» и «Опера и драма». — *С. Ш.*

ской музыки и вместе с тем на преклонении перед гениальностью отца русской музыки, М. И. Глинки. Сверх того существовал в Петербурге музыкальный кружок с М. А. Балакиревым во главе, исходной точкой которого был культ Глинки, соединявшийся с увлечением отчасти Шуманом, отчасти Листом *. Деятельность А. Г. Рубинштейна подвергалась сильным и резким нападкам как со стороны А. Н. Серова, так и со стороны Балакиревского кружка, представителем которого в прессе являлся Ц. А. Кюи со своими остроумными и талантливыми фельетонами, слишком, правда, исполненными духа партии. Н. Г. Рубинштейн и музыкальная Москва стояли тогда в стороне от этой борьбы, изредка, впрочем, им также доставалось за солидарность с А. Г. Рубинштейном. П. И. Чайковский, будучи учеником Петербургской консерватории, ее первого выпуска, а, следовательно, и учеником А. Г. Рубинштейна, был встречен весьма неблагосклонно в Петербурге, что было вполне естественно и последовательно со стороны враждебных Петербургской консерватории партий, видевших в нем первый осязательный плод ее существования [4]. П. И. Чайковский переселился, впрочем, в Москву, тотчас же по окончании курса в консерватории, и в Москве он нашел вполне достаточную опору и поддержку в лице Н. Г. Рубинштейна и московского музыкального кружка. Мы изложили вкратце тогдашнее положение музыкального дела в России для того, чтобы выяснить обстоятельства, среди которых начиналась композиторская деятельность П. И. Чайковского, без чего трудно было бы определить его место в русской музыке. Теперь мы перейдем к самому П. И. Чайковскому и постараемся

* и Берлиозом.— *С. Ш.*

выяснить его музыкальные идеалы, которыми он руководился в начале своей деятельности.

Наделенный от природы светлым умом, развитым хорошим образованием и большой начитанностью, П. И. Чайковский рано выработал в себе вполне сознательное отношение к вопросам искусства и хотя впоследствии его воззрения подверглись частичным изменениям, но в главной основе он остался им верен до конца дней. Прежде всего он был поклонником красоты в музыке, к какой бы школе музыкальные произведения ни принадлежали, с тем только условием, чтоб эта красота служила выражением искреннего чувства. Если мы не ошибаемся, то для него с начала и до конца высшими образцами музыкальной красоты оставались Моцарт и Глинка, в них он видел высшее сочетание силы выражения в музыке с безукоризненностию стиля и формы. Стремление к всестороннему знакомству с музыкальной литературой было всегда одной из отличительных черт П. И., и это ставило его вне узкой партийности взглядов, бывших свойственными многим из тогдашних представителей русской музыки. Насколько многостороннее, разумное чтение расширяет умственный кругозор человека, получившего образовательную подготовку, настолько же подобное же чтение музыки открывает новые горизонты и новые точки зрения для молодого музыканта, в особенности в том случае, если он также получил хорошую техническую подготовку. У нас довольно часто высказывалось в печати мнение и даже очень выдающимися музыкантами, что консерватории наши своим педантизмом в навязывании учащимся в них классического направления в музыке могут вредно действовать на таланты, но такое мнение едва ли может выдержать самое легкое прикосновение критики. Люди, не знакомые с делом,

могут подумать, что в консерваториях действительно учат каким-нибудь шаблонным, заскорузлым музыкальным формам, как единственному пути в искусстве, но это более нежели ошибочный взгляд, это взгляд, прямо свидетельствующий о непонимании дела. Сказанное нами относится преимущественно до так называемых классов теории музыки, дающих общее музыкальное развитие всем учащимся, а в специальном своем отделении прямо подготовляющих для композиторской деятельности. Мы пишем для не-музыкантов по преимуществу и потому считаем нужным выяснить вопрос о сущности консерваторского образования, имевшего, между прочим, огромное влияние на все направление композиторской деятельности П. И. Чайковского.

В музыке, как и во всяком другом искусстве, теория не открывает новых путей, роль ее гораздо скромнее, хотя и не менее значительна: дело теории записывать и объяснять всякие новые завоевания, сделанные в искусстве творческим гением его наиболее выдающихся деятелей; таково, по крайней мере, значение теории в музыке. Очевидно, она должна всегда находиться позади непрерывно развивающейся и двигающейся художественной практики, иногда она отстает даже довольно значительно, так, например, теория еще очень мало сделала для объяснения и приведения в систему новых элементов музыки, введенных в нее Вагнером, хотя, без сомнения, это будет со временем сделано, а теперь лишь подготовляются материалы для такого обобщения; так было раньше и со всеми другими великими талантами. Но когда теория успевает сделать такое обобщение, то оно делается общим достоянием и всякий может пользоваться вполне свободно и сознательно данным теорией материалом. Значение теории музыки заключается в том, что она дает воз-

можность усвоить себе все приемы, употреблявшиеся в музыке ранее, и притом дает возможность сделать это в сравнительно короткое время и всесторонне. Таким образом теория музыки дает как бы практическое знание ее истории за последние 3—4 века и ее философии; талантливого человека такое значение ставит в полную безопасность от какого-либо одностороннего увлечения, расширяя в пределах доступного его взгляды на искусство и открывая наиболее широкий и свободный путь самостоятельной деятельности. Люди, лишенные таланта, конечно, не воспользуются этим, они будут повторять школьные зады и не сделают ничего самостоятельного, но школа в этом будет столь же мало виновна, как, например, мало виновен университет в том, что из его питомцев не все становятся замечательными деятелями в науке. Вообще никакая школа не даст высшей точки образованности, которая достигается только самостоятельной работой, да иначе и невозможно, потому что нынешнее последнее слово в науке или искусстве завтра становится уже не последним. Для людей непосвященных мы забыли еще прибавить о том, что называют схоластической рутиной в консерваторском преподавании. Дело идет о тех ограничениях и правилах, которые составляют принадлежность преподавания теории музыки; все эти правила имеют целью лишь ограничить известными пределами материал, находящийся в распоряжении учащегося, и доставить ему возможность разобраться в нем свободно. Чем более учащийся подвигается вперед, тем менее остается для него таких запрещений, а когда он пройдет весь курс, то в заключение узнает, что для него существуют лишь запрещения, налагаемые его собственным художественным вкусом, воспитавшимся на образцах прошлого.

П. И. Чайковский в самом начале своей деятельности стоял на очень высоком уровне общего и специально-музыкального образования. Высокие творения классического периода музыки в Германии имели для него великую притягательную силу в особенности потому, что он вообще ценил во всем строгое изящество формы, совершеннейшие образцы которой они представляли. В то же время он знал и понимал создания новейшего времени; в них он высоко ценил развитие индивидуального и национального элементов в музыке и сознательно намечал свой путь в искусстве в том же направлении.

В главных чертах это направление выразилось в самых первых произведениях и с небольшими изменениями выдерживалось во всей 27-летней композиторской деятельности П. И. Чайковского. Иначе, впрочем, и быть не могло, потому что покойный не придумывал себе того или другого направления, оно являлось вполне естественно само собой, как результат всех особенностей его натуры, склада ума и тонкой восприимчивой впечатлительности ко всему его окружавшему. П. И. Чайковский оставил произведения во всех почти отраслях музыки, наиболее употребительных в настоящее время; мы подведем итоги главнейших из них, и на основании этого попытаемся, насколько возможно, определить место в русской музыке великого композитора, столь нежданно похищенного смертию среди полной энергии деятельности, сулившей впереди еще чрезвычайно многое.

В нашем перечне, мы начнем с опер, как таких произведений, которыми публика в настоящее время интересуется всего более, да и по размерам своим наиболее крупным. Всех опер П. И. Чайковским было написано десять: В о е в о д а, У н д и н а, О п р и ч н и к, В а к у л а к у з н е ц (Ч е р е в и ч-

ки), Евгений Онегин, Орлеанская дева, Мазепа, Чародейка, Пиковая дама, Иоланта; из них первые две не существуют, они были уничтожены самим композитором: одна после постановки в Москве [5], а вторая осталась неизвестной, потому что для постановки на петербургской сцене она была забракована театральным комитетом, потом долгое время партитуру ее не могли отыскать, когда же она, наконец, нашлась, то немедленно была сожжена. Всего, следовательно, остается восемь опер, подлежащих нашему обсуждению; из этих опер одна комическая «Черевички», все остальные частью, так называемые, большие, частью лирические; впрочем, лирическая сторона настолько преобладала в характере творчества П. И. Чайковского, что она составляла почти главнейший элемент в его сочинениях вообще, в том числе и в операх. Сильные драматические сцены мало привлекали покойного, и если такие и встречались в его операх, то они обыкновенно не относились к числу наиболее сильных по музыке, скорее в них можно бывает иногда заметить вдохновение несколько подогретое и не пренебрегающее условными средствами выражения [6]. Зато, когда дело шло о внутреннем процессе чувства, то П. И. Чайковский поднимался до высоты, какой достигали немногие из самых избранных. Достаточно припомнить такие поистине гениальные места его опер, как письмо Татьяны, заключительную сцену в Мазепе, сцену Германа с Лизой в ее комнате, сцену в спальне у графини и следующую картину в Пиковой даме, чтобы признать за ним в этом отношении одно из первых мест в музыке вообще, не говоря только русской; в этой области музыкального выражения наш незабвенный художник занимал высшее место между современными ему композиторами, и

разве один Вагнер, несмотря на все огромное отличие стиля, мог быть ему соперником, особенно в некоторых местах его Изольды и Тристана. В таких громадных эпических картинах, какие создал Глинка в эпилоге Ивана Сусанина или в интродукции Руслана и Людмилы, с последним никто не мог бы состязаться, а П. И. Чайковский даже и не пробовал своих сил в подобных задачах. Что касается широких исторических и бытовых картин, то можно назвать сцену у опричников в Опричнике, народную сцену второго акта в Черевичках, сцену и гимн в Орлеанской деве, сцену казни Кочубея в Мазепе и весь первый акт Чародейки, в которых талант музыкальной живописи этого рода выказался в степени весьма высокой. В оживленных драматических сценах П. И. Чайковский не достигал той силы выражения, какую мы находим, например, в первом финале Русалки Даргомыжского; сцену Германа с графиней мы не причисляем к драматическим, потому что в ней все основано на внутреннем процессе, происходящем в душе Германа. Взятые со стороны чисто музыкальной, оперы Чайковского представляют некоторое различие по стилю. В первых из них, написанных до Вакулы, главными образцами остаются Глинка и Даргомыжский. Вакула кузнец, особенно в своей первоначальной редакции, носит как будто отдаленный след влияния Вагнера первого периода или, быть может, Вагнера в его русском, петербургском истолковании. Евгений Онегин составляет до некоторой степени поворот к стилю новейших композиторов французской школы, но с несравненно большим богатством и свободой формы. Впрочем, французское влияние отражалось и ранее, хотя и слегка.

Как ни различны, например, арии Оксаны* и Маргариты в Фаусте Гуно, но, если разобрать их внешний склад, то в сходстве едва ли можно усомниться. Орлеанская дева составляет опыт возвращения к прежним классическим формам оперы, хотя и с большой свободой. В Мазепе этот путь уже покинут и снова чувствуется родство французов. Чародейка стоит совершенно особняком по большой роли, которую в ней играет ариозный стиль, но причиной этому было, если не ошибаемся, чисто внешнее обстоятельство, известное нам из наших личных отношений к покойному. Дело было так: сюжет Чародейки очень заинтересовал его, а И. В. Шпажинский [7] взял на себя труд написать на этот сюжет либретто. Когда эта работа была закончена и передана композитору, г. Шпажинский уехал вслед затем из Москвы. В литературном отношении и по языку либретто было написано прекрасно, и эта сторона совершенно подкупила чуткого к литературной красоте музыканта, так что он не заметил некоторых неудобств либретто для музыки. Взявшись немедленно и с большим жаром за работу, Чайковский прежде всего натолкнулся на чрезмерное обилие текста и почувствовал необходимость сокращений, но И. В. Шпажинского уже не было в Москве, адреса его никто не знал, а сделать какие-либо сокращения без его ведома покойный не решался, его скромность и уважение к чужому труду не позволяли ему поступить таким образом. Когда какой-нибудь сюжет или план сочинения овладевал покойным, то он решительно не мог бороться с потребностию немедленной работы, так было и с Чародейкой. Можно было избегнуть излишней растянутости музыки широким при-

---

* В «Черевичках».— *С. Ш.*

менением быстрого речитатива, но перспектива длинных речитативов была невыносима Петру Ильичу, и он прибег к средней, ариозной форме, представлявшей для него единственный возможный исход в данном случае; выполнена была эта задача с огромным талантом, но от длиннот это средство не спасло, этот опыт показывает лишь, насколько композитор Чародейки был способен пользоваться формами, даже чуждыми его обыкновенной манере. После Чародейки была написана Пиковая дама. Эта опера представляет некоторое смешение стилей, вызванное самим складом либретто, но мы об этом уже говорили на страницах Русского Обозрения по поводу постановки этой оперы в Петербурге и не будем возвращаться к этому предмету. Об Иоланте мы также писали в прошлом году [8] и прибавим, разве, что со стороны полной зрелости художественного мастерства эти две оперы представляют едва ли не высшую точку в музыкально-драматическом творчестве нашего художника, и можно было питать уверенность, что новый сюжет для оперы встретит в их авторе полную силу и свежесть вдохновения, соединенные с высочайшим техническим владением формой, но жестокий рок судил иначе.

В области музыки симфонической П. И. Чайковский создал чрезвычайно много, в количественном [и] качественном отношениях. Назовем прежде всего шесть симфоний, из которых последняя еще не напечатана и была только однажды исполнена в Петербурге под управлением автора с небольшим за неделю до его кончины [9]. Седьмая симфония, программная, носит название Манфред и написана на сюжет из Байрона. Каждая из симфоний имеет свою индивидуальную физиономию и заключает в себе первоклассные красоты как бы служа-

щие их отличительными признаками, но в то же время в них является иногда некоторая разнородность частей. Таким образом во второй симфонии средние части, особенно маршеобразное allegretto, не соответствуют по характеру двум крайним; отчасти это объясняется заимствованиями, которые покойный иногда делал у самого себя; так, например, это allegretto взято из уничтоженной оперы Ундина; в других симфониях подобной резкости в несоответствии, кажется, не встречается, но иногда заимствованные народные песни не вполне вяжутся с остальным, как, например, финал четвертой симфонии с темой «Во поле береза стояла», хотя в общем эта симфония есть одно из сильнейших созданий в новейшей музыке. Мы ставим также очень высоко пятую симфонию, хотя она успеха не имела и сам автор ее почти возненавидел, мы же надеемся, что это произведение еще найдет себе другую оценку. Все семь симфоний суть произведения громадные, сильные, занимающие очень высокое место в общей симфонической литературе. К симфониям нужно еще причислить три сюиты для большого и одну для струнного оркестра; в последней, превосходном произведении вообще, народная тема последней части также, как будто, не совсем гармонирует с остальным. В первой сюите замечательна мастерская фуга, а в третьей — превосходная последняя часть: тема с вариациями. К большим симфоническим произведениям нужно еще прибавить увертюры и симфонические фантазии, как то: Ромео и Джульетту, Бурю, Франческу да Римини, 1812 год, Гамлета, Итальянское каприччио, Славянский марш — о немногих менее значительных мы не упоминаем. Была еще симфоническая фантазия Фауст и баллада для оркестра Вое-

вода, но обе были уничтожены композитором, хотя едва ли не в припадке излишней строгости к самому себе [10]. Названные произведения составляют колоссальное наследие и едва ли не главную часть всей русской симфонической музыки; они имеют огромное значение в настоящем и служат прочным основанием для будущего развития, открывая широкие и новые пути для русского искусства.

Камерной [музыки] покойный написал немного, но зато это всё первоклассные произведения. Прежде всего мы назовем фортепьянное трио a-moll, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна, сочинение одинаково громадное, как по размерам, так и по достоинствам; затем следуют три струнных квартета и секстет [11]. Из довольно значительного количества фортепьянных сочинений главное место занимают два фортепьянных концерта и одна фантазия с оркестром, из них особенно знаменит первый концерт b-moll, находящийся в репертуаре всех более или менее выдающихся пианистов. После покойного остался еще только что оконченный новый концерт *, который он, вследствие одного, не совсем благоприятного отзыва, хотел уничтожить, чего, конечно, не следует делать, ибо в авторе, быть может, говорило временное чувство недовольства, которое позднее прошло бы. Среди других фортепьянных сочинений встречаются превосходные вещи, как, например, варьяции F-dur, не говоря о многих небольших, по объему, но богатых содержанием фортепьянных пьесах, достигших огромнейшей популярности везде [12]. Есть еще отдел музыкальной литературы, в которой дорогой усопший стоял необыкновенно высоко — мы говорим о его романсах и дуэ-

* Третий (одночастный) концерт Es-dur, соч. 75 (1893) написан на материале эскизов предполагавшейся симфонии. — *С. Ш.*

тах с аккомпанементом фортепьяно; с нашей личной точки зрения, эти произведения представляют высшую степень, какой достигла по сие время литература этого рода. Романсы Чайковского имеют для любителей одну неудобную сторону: сложность и трудность аккомпанемента, всегда имеющего у него большое значение в общем складе сочинения, но для исполнения требующего очень хорошего умения владеть фортепьяно. Мы не касаемся еще очень многих и крупных сочинений, как, например, музыки к Снегурочке Островского, трех превосходных балетов, из которых нам особенно нравится Спящая красавица; последний из балетов Щелкунчик превосходен по музыке, но, к сожалению, почти лишен сюжета. Мы не говорим также и о значительных опытах в церковной музыке — в том числе Литургия, Всенощная и несколько отдельных сочинений,—но эти сочинения остаются пока под спудом, ибо, сколько нам известно, употребление их при богослужении не разрешено Придворной Певческой Капеллой; прежний, ныне покойный, директор капеллы Бахметев даже заарестовал было напечатанные экземпляры Литургии, но оказалось, что на это он права не имел. Все эти сочинения продаются, но исполняются лишь изредка, в домовых церквах только.

Существует еще вопрос о том, национален ли Чайковский как композитор? На этот вопрос мы ответим — да, Чайковский есть народный русский композитор, но не простонародный, он был слишком культурный человек для того, и, при всей своей искренней любви к родине и русскому народу, он не открещивался от великой семьи культурных народов Запада, с которой был связан своею образованностью. Глубоко веря в великое будущее русского народа и умея ценить уже сделанное наибо-

лее высокими его представителями в области искусства, он знал в то же время, чем Россия обязана Западу в культурном отношении. Чайковского можно в этом отношении сравнить с Тургеневым, который не мало касался в своих произведениях народной русской жизни, но касался ее с точки зрения культурного человека и отмечал в ней то, что ему представлялось близким и родственным в этой жизни. Таким же образом и Чайковский, глубоко понимая и чувствуя характер русского народа, много пользовался его песнями, но никогда не пытался даже вдаваться в очень народнические формы их передачи, чего никогда не делал и Глинка. Нисколько не подделываясь под народный склад, Чайковский вносил в обработку народных песен свое личное, чисто русское чувство и понимание, соединенное со всем техническим совершенством, достигнутым музыкой. Под влиянием особенностей мелодического склада русской песни, Чайковский выработал многие своеобразные гармонические и мелодические приемы, которыми пользовался в своих произведениях всякого рода, чем и дал им всем глубоко-русский отпечаток. Нам, русским, эти особенности не так заметны, они слишком близки и родственны нашему чувству, но иностранцы отмечают ясно выраженный национальный характер композиций Чайковского прежде всего. И действительно, какое бы из его сочинений ни взять, по внимательном рассмотрении окажется, что все их особенности, все индивидуальные черты могли принадлежать только русскому человеку, ибо в них совершенно ясно видно влияние народной русской песни Даже в тех случаях, где приходилось иметь дело с сюжетами, ничего русского в себе не заключающими, П. И. Чайковский не мог не проявить своей национальности; одним словом, он был композитором

истинно-национальным, русским, не вследствие предвзятого намерения, что, впрочем, бывает только с небольшими талантами, а в силу неотразимой внутренней потребности своего духа.

Резюмируя наш коротенький обзор славных результатов композиторской деятельности П. И. Чайковского, мы должны прийти к следующим выводам относительно ее значения для настоящего и будущего русской музыки.

1) В области оперы П. И. Чайковский со своими восемью произведениями в этой форме должен занять место вслед за Глинкой. Его оперы, кроме их мелодического, гармонического и вообще музыкального богатства, представляют собой много нового и самостоятельного в развитии этой формы искусства и будут служить, вместе с операми Глинки, исходной точкой для позднейших русских композиторов.

2) В области музыки симфонической произведения П. И. Чайковского составляют главное богатство и главную сущность русской музыкальной литературы, занимая в ней бесспорно первенствующее место. В его симфониях, сюитах, фантазиях и увертюрах заключается огромное художественное богатство, дозволившее русской музыке занять не последнее место наряду со старшими ее сестрами в Европе.

3) В камерной музыке и в романсе П. И. Чайковский создал произведения, могущие соперничать с лучшими образцами новой литературы.

Не касаясь остальных созданий покойного, можно, кажется, сказать, что П. И. Чайковский, вместе с Глинкой, занял главное место в русской музыкальной литературе, уступая творцу *Ивана Сусанина* в гениальной высоте полета вдохновения, но превосходя его обширностию поля действия и влияния на будущее. [...]

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

Сегодня, 25-го октября, исполняется пятнадцатилетие кончины П. И. Чайковского, одного из наиболее ярких и сильных представителей русской музыкальной школы. Причисление того или другого композитора к той или другой из музыкальных школ отнюдь не означает прикрепления его к известной стране или национальности, ибо истинно-великий художник, к какой бы национальности и школе он ни принадлежал, является, прежде всего, художником мировым, составляющим достояние всех культурных народов и стран [1]. Таков и П. И. Чайковский, едва ли не раньше всех других композиторов приобревший крупное мировое значение, которое останется за ним и на будущие времена. Время исторической оценки его еще не наступило, ибо для величин подобного рода она наступает разве только через полстолетия, а теперь Чайковский, умерший пятнадцать лет тому назад, все еще продолжает как будто жить между нами, ибо его влияние сказывается на всяком шагу, во всем развитии современной музыкальной жизни.

Чайковский никогда не был националистом в искусстве и если в нем, тем не менее, очень часто видна ясная национальная окраска, то лишь потому, что он был слишком русским человеком по своей натуре и по всем своим симпатиям. Пишущему

эти строки неоднократно приходилось говорить в печати о том, что Чайковский является национально-русским композитором, не только потому, что у него в музыке очень часто слышатся отголоски русской песни в ее характернейших проявлениях, или что он брал иногда подлинные русские народные мелодии в основу своих композиций, но по всему своему внутреннему складу и миросозерцанию.

Неоднократно указывалось в печати на родство Чайковского с некоторыми из крупнейших представителей русской литературы, в особенности с Тургеневым и Чеховым. Нам это представляется вполне справедливым, и такое сравнение, между прочим, послужит для определения характера национализма его музыки. Ни Тургенев, ни Чехов никогда не старались надевать на себя национально-русского костюма, и, тем не менее, они являются гораздо более подлинными и яркими выразителями русского народного духа, нежели многие националисты. Таков же был и Чайковский в общем характере своего творчества, где он невольно даже грешил иногда, выставляя свой русский склад в таких пьесах, где это было даже совсем неподходяще, как, например, в увертюре Гамлет, где музыкальное изображение Офелии имеет очаровательно изящный славянский облик. Конечно Чайковский не намеревался этого делать, но это вышло из глубины его непосредственной натуры, всегда искренней и правдивой в своем творчестве.

Чайковский был могучим и самостоятельным талантом, вытекавшим из богатства его внутренней жизни. Хотя он был, прежде всего, велик в живописи настроения и чувства, но умел также создавать цельные характерные образы. Сегодня Большой театр дает в новой постановке «Евгения

Онегина»[2], и одного этого произведения достаточно для подтверждения наших последних слов. В этой опере, одном из искреннейших произведений музыкальной литературы вообще, образы Пушкина получили как бы новую жизнь и новые черты, дополнившие их характеристику. Нам кажется, что образ Татьяны стал неразлучен с музыкой Чайковского и получил в ней как будто еще более реальную жизненную форму. В начале восьмидесятых годов, мне пришлось говорить о «Евгении Онегине» Чайковского с И. С. Тургеневым, которого возмущали некоторые частности либретто оперы, но, вместе с тем, он приходил в восторг от музыки, и, между прочим, сказал мне: «Для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то бóльшим, нежели у Пушкина». И, вдумавшись хорошенько, нужно, пожалуй, признать, что знаменитый писатель был прав в этом отношении. Неоднократно мне приходилось говорить о Чайковском и с А. П. Чеховым, который питал к его музыке какие-то бесконечно нежные симпатии. Между прочим, он посвятил Чайковскому, еще не будучи с ним знакомым, один томик своих рассказов. Впрочем, Чайковский и сам с неменьшими симпатиями относился к таланту Чехова[3].

В интимной литературе романса Чайковский, по нашему мнению, создал образцы несравненной красоты и такого тонкого изящества, с каким трудно сравнить что-либо другое. Но, тем не менее, главное право на свое значение в музыке Чайковский имеет все-таки за свои симфонические и камерные произведения *. Мне приходилось слышать от выдающихся музыкантов Германии, что они почитают последние симфонии Чайковского за лучшие из на-

---

* И конечно за оперные.— *С. Ш.*

писанных после Бетховена. Его квартеты или грандиозное фортепьянное трио, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна, принадлежат также к высочайшим образцам искусства. Невзирая на то, что Чайковский не питал особенных симпатий к так называемой программной музыке, он и тут создал произведения, совершенно выходящие из ряду вон, как например, его фантазия Франческа-да-Римини, увертюра Ромео и Джульетта и первая часть симфонии Манфред.

Мы не упоминаем о множестве других произведений Чайковского, достигнувших огромной мировой популярности, ибо все это потребовало бы не короткой газетной заметки, а целой большой статьи, если не книги.

В среде композиторов второй половины XIX века едва ли кто мог соперничать с Чайковским в силе, богатстве и красоте мелодического изобретения; в этом отношении его можно сравнивать только с величайшими композиторами всех времен. Но он был в то же время удивительным гармонистом, хотя никогда не выказывал ни малейшего стремления к новаторству в этом отношении. Никогда не гоняясь за особыми оркестровыми эффектами, он, тем не менее, был превосходным оркестратором, достигая иногда чрезвычайной силы и красочности звукового выражения. А в живописи интимных выражений и внутренних движений души он едва ли имел соперников между своими современниками композиторами.

Если бы Чайковский был французским композитором, то ему, конечно, давно воздвигли бы памятник; у нас об этом до сих пор не подымалось и речи. Мы не достигли, должно быть, еще той степени развития, когда научаются умению ценить своих выдающихся деятелей, как это делается в

странах вполне культурных. Но мы не сомневаемся, что наши ближайшие преемники в жизни будут счастливее в этом отношении, то есть будут людьми более развитыми и сознательными. А Чайковский, несомненно, принадлежит к числу тех русских людей,— к сожалению, довольно многочисленных,— память которых сумеют достаточно оценить и осязательно выразить эту оценку только наши потомки.

ВОЕВОДА

Опера П. И. Чайковского

В четверг 30-го января в Большом театре в пользу г-жи Меньшиковой в первый раз дана была опера «Воевода»[1], соч. г-на Чайковского, имевшая большой и вполне заслуженный успех. Не только друзья и почитатели молодого автора выражали живейшее участие к его произведению, но и вся остальная часть публики громкими рукоплесканиями высказывала свое сочувствие; в небольшом же кружке музыкальных знатоков слышится единодушная похвала автору и признание в нем неоспоримо замечательного таланта. В настоящее время, когда умер Даргомыжский, г-н Чайковский — один из тех русских композиторов, на котором более всего останавливается внимание почитателей музыкального искусства, и мы имеем повод думать, что автор «Воеводы» оправдает те большие надежды, которые он подает в настоящее время.

С самого начала уже, опера поражает необыкновенно мастерской оркестровкой; тут автор выказывает основательное знание оркестра и умение извлекать из него всевозможные эффекты; художественная инструментация и удачное употребление органных пунктов доказывают большие дарования и основательные познания автора. Нельзя однакож не

заметить, что инструментальная часть оперы далеко превосходит ее вокальную часть; но мы уверены, что в следующей опере г. Чайковский подарит нас ею, он сделает значительный шаг вперед в управлении голосами и в распределении их и найдет возможным извлекать из них более, чем ему удалось это в настоящем случае; да и здесь некоторые места в пении получили бы большее значение, если бы не встретилось двух весьма важных к тому препятствий. Первое состоит в том, что либретто оперы совершенно ей не благоприятствует, вследствие полного отсутствия в нем драматических элементов; все действие, продолжающееся три часа, легко могло бы быть сыграно в полчаса; длинные диалоги, уместные в разговорных сценах, убивают оперу, которая, несмотря на мелодичность, становится скучна. Другое препятствие — вполне неудовлетворительное исполнение, вследствие чего самые выразительные места остаются незамеченными и не ценятся по настоящему их достоинству. Постановка вообще была так небрежна, в исполнении morceaux d'ensemble была заметна такая неуверенность, что нельзя не порицать тех, которые так невнимательно отнеслись к первому произведению молодого, талантливого композитора [2]. Впрочем, это и не могло быть иначе: когда дирекция находится в 600 верстах от театра действия *, естественно, что искусство не может процветать на его подмостках. Что касается отдельных нумеров оперы, то самыми удачными оказываются те, которые главным образом сосредоточиваются на оркестре; так например, увертюра может быть названа образцовым произведением; к таковым же можно причислить уже прежде известную публике по исполнению в музыкальном Обществе,

---

* то есть в Петербурге.— *С. Ш.*

пляску во 2-м действии * и вполне народный хоровод в конце того же действия; хоровод этот живо напоминает Камаринскую Глинки, хотя весьма оригинально обработан для оркестра. Очень хорош дуэт баса с тенором в начале этого же действия; тут мы встречаем прекрасное применение органного пункта в оркестре.

Второе действие — вообще самое лучшее. Финал первого действия, соло для тенора и хор мужчин, отличаются необыкновенною мелодичностью; последний же акт страдает однообразием в действии, но тем более заслуги со стороны автора, что, несмотря на это препятствие, он умеет поддержать интерес публики и пленяет слушателей, несмотря на безжизненность действия. Финал однакож несколько растянут и без сомнения бы выиграл, если б был сокращен заключительный хор. Квартет в последнем действии прекрасно обработан, но составлен из двух совершенно противоположных элементов: первая часть его сильно напоминает оперную музыку Гуно, между тем как вторая его часть, написанная в чисто народном духе, носит отпечаток церковной музыки. Странное сопоставление! Ария тенора в первом действии также выиграла бы, если б она вместо двух раз исполнялась только один, потому что она тоже длинна.

Г-н Раппорт [3], очевидно, был нездоров в день первого представления, но силился спеть свою партию до конца; вероятно, нездоровье его было причиною и того, что в заключение арии, он, желая взять высокий ut dieze, оборвался; он лучше бы сделал, конечно, если б не брал этой ноты, которая, конечно, не стоит в партитуре. Никогда не следует рисковать, не владея вполне своим голосом.

---

* «Танцы сенных девушек». — *С. Ш.*

Самое удачное по мелодичности место—это ария для сопрано, во 2-м действии, написанная в форме баллады *; если б ария эта была бы спета хорошей певицей, то без сомнения она имела бы огромный успех, но при настоящем ее исполнении вся прелесть этой пьесы пропала.

Что толку в том, что г-жа Меньшикова [4] обладает прекрасным голосом, если она не умеет владеть им; когда певица постоянно поет фальшиво, либо выше, либо ниже, никогда не попадает в настоящий тон, то мало надежды, чтобы она когда-нибудь стала хорошей артисткой. Очень жаль, что такой прекрасный голос вполне лишен хорошей школы.

Чрезвычайно смешным нам показалось то, что дирижер, г-н Мертен, несколько раз выходил на сцену, раскланиваясь публике, будто бы доля успеха принадлежала и ему. Когда-нибудь из него и выйдет хороший капельмейстер, но пока мы посоветовали бы ему еще несколько поучиться и во всяком случае быть поскромнее.

---

* «Соловушко».— *С. Ш.*

«ОПРИЧНИК» НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ

Ленивая и вынужденная дремота нашей русской оперы внезапно нарушилась постановкой Опричника Чайковского[1]. Под самый конец сезона, для закрытия спектаклей, поставлена новая, большая и трудная опера; повторение ее в настоящий сезон едва ли состоится, потому что назначенный на среду, 7-го мая, спектакль был отменен за болезнью г-жи Смельской, а затем начинается для артистов вакационное время, на которое все они разъезжаются из Москвы, так что я имею основание предполагать почти наверное, что наш оперный сезон кончился. Может быть, найдутся люди, способные уразуметь те многомудрые соображения, которыми руководилось театральное управление, распорядившись задать непосильную работу состоящим под его ведением артистам,— я говорю «непосильную» потому, что смаху ставить вещи, подобные опере Чайковского, нельзя, хотя бы даже для бенефиса г. Демидова. Театральному начальству не приходилось иметь дело самому с постановкой новой оперы: на его долю выпадают одни предписания, потому, вероятно, это и представляется делом весьма легким; но если б оно переселилось хоть на короткое время в кожу тех, кому приходится исполнять эти предписания, то есть делать дело,— то, вероятно, оно не отнеслось бы так легкомысленно к данному случаю.

Но оставив все это в стороне, мы, музыканты, не можем не порадоваться, что случайный каприз начальства доставил нам, наконец, случай познакомиться, хотя слегка, хотя в весьма неудовлетворительном исполнении, с произведением, обошедшим уж все те оперные сцены России, где средства сколько-нибудь дозволяли его постановку [2]. Курьезно то, что Москва последняя слушает оперу композитора, вся деятельность которого, композиторская, педагогическая и критически-музыкальная, совершалась и совершается по сие время в Москве.

О самом произведении Чайковского я много говорить не буду, во-первых, потому, что о такой крупной вещи трудно сделать полное заключение по одному представлению, которое к тому же весьма походило на репетицию, а во-вторых, потому, что при постановке Опричника на сцене Мариинского театра в Петербурге о нем писалось очень много во всех петербургских газетах [3].

Между недостатками оперы прежде всего указывали на промахи в сценариуме, как например, выход опричников с Морозовым и Басмановым в 1-м акте, побег Натальи на площадь — в 3-м и т. п. В музыке указывали, как на недостаток, на невыдержанность стиля или, лучше сказать, на смешение его, вследствие чего рядом с чисто народной русской музыкой стоят нумера общеевропейского характера, что мало гармонирует и между собой, и с чисто русским сюжетом оперы. Но, с другой стороны, богатство и красота мелодий, роскошная инструментовка, общее, закупающее слушателя изящество, которым опера проникнута с начала до конца, производят впечатление, заставляющее позабыть о вышеуказанных недостатках. Если бы начать перечислять музыкально-красивые нумера оперы, то пришлось бы назвать их все; но как на осо-

бенно выдающиеся можно указать на нумера соло Наташи в 1-м акте, так несчастно спетых г-жей Смельской, ариозо Морозовой и следующий затем дуэт с сыном, сцена у опричников, хор третьего акта и дуэт четвертого.

Говорить об исполнении Опричника не совсем удобно,— русская опера в Москве есть что-то такое призрачное, так мало существующее, что и говорить о ней странно как-то: чего можно требовать от артистов, влачащих богодельное существование, то есть получающих жалованье и разовые даже за право нигде не петь? Чего можно требовать от оркестра, которому никак не могут найти капельмейстера? Чего можно требовать от хора в его теперешнем жалком состоянии? В артистическом деле можно итти вперед или назад, но замереть в каком-либо одном положении, на какой-нибудь одной партии невозможно: артистической способности постоянная работа так же нужна, как пища и питье животному организму, вся же деятельность членов нашей оперной труппы в осеннем и зимнем сезонах ограничивается более или менее случайной постановкой Ивана Сусанина или Русалки за болезнью или недостатком сбора в бенефис того или другого из итальянских певцов или певиц; весенний сезон и те немногие дни августа и начала сентября, когда Большой театр свободен от его настоящих хозяев-итальянцев, слишком коротки и мало бывают посещаемы публикой. Если бы поставить в те же условия, в каких находятся наши певцы и певицы, лучших артистов мира, то через год их бы не узнали. Эти условия, впрочем, вполне приличны для гг. Демидова, Радонежского и г-жи Смельской: чем меньше будут они петь, тем лучше, но для г-жи Кадминой [4] и г. Додонова [5] желательно, чтобы они покинули нашу сцену—им еще

рано переходить на инвалидный пенсион и сказать прости деятельности и успехам, да и публика тогда уже совсем перестала бы предполагать, что русская опера существует.

Когда театральные афиши возвестили близкую постановку Опричника, то все знакомые с нашими порядками стали высказывать самые печальные предположения о судьбе оперы; к счастью, ожидания не совсем оправдались; хотя исполнение если и имело достоинства, то чисто отрицательные, но для нас москвичей и того уже много: если оркестр не расходился с хорами больше, чем на такт, если певцы знали свои партии, то мы благодарим бога. О каких-нибудь тонкостях исполнения мы давно уже забыли и помышлять. Взглянув с точки зрения москвича на спектакль 4-го мая, должно сказать, что он прошел сносно: видно было, что над оперой поработали сколько смогли, хоры, в особенности, мужской, пели довольно твердо, оркестр шел довольно гладко, скандального ничего особенного не произошло — словом, все обстояло довольно благополучно [6].

Постановка оперы полна нелепостей со стороны сцены: начать говорить о них не хочется, потому что слишком долго было бы перечислять их, но все-таки я не могу не высказать сомнения относительно уместности тех мётл, взятых, вероятно, на время у театральных дворников, которые были привязаны к спинам опричников.

Говоря об отдельных исполнителях, я начну с г. Демидова, как бенефицианта, хотя я его видел только в сцене 3-го акта — 1-й сцены 1-го акта я не застал — и потому много говорить не приходится; но все-таки величавое спокойствие г. Демидова в сцене, где Опричники отнимают у него дочь, наполнило мою душу восторгом и удивлением к

твердости и непоколебимости его характера. Г-же Смельской между всеми исполнителями бесспорно принадлежит пальма первенства в неумелости и бездарности; ее развязность, полнейшее сценическое и музыкальное невежество есть нечто такое, чего я не запомню у нас, хотя приходилось слушать певиц и очень плохих и неопытных. Если бы я был уверен, что г-жа Смельская может чему-нибудь выучиться, то я позволил бы себе посоветовать ей променять роль примадонны на более скромную роль ученицы, но, как я выше сказал, я не уверен, чтобы из этого вышел прок. Ни одной ноты, ни одного положения в целой опере не было у нее такого, которое бы не возмущало и не раздражало до последней степени, и вся благодарная партия Наташи была спета так, что г-жу Смельскую за это не особенно благодарили.

Г. Радонежский по-обыкновению не успевал брать свои ноты во-время и пел то отставая, то и совсем не поспевая. Г-жа Кадмина и г. Додонов вдвоем выносили на своих плечах оперу и были совершенно удовлетворительны в своих ролях и вполне заслужили те вызовы и аплодисменты, на которые публика для них не скупилась. Г-жа Кадмина была, как мне показалось, не совсем в голосе, но тем не менее во многих местах она была очень хороша; когда г-жа Кадмина свыкнется больше с этой партией, то, вероятно, она займет одно из лучших мест в ее репертуаре. Г. Додонов еще раз показал, что у него прекрасный голос и что певец он вполне опытный, способный с честью выйти из всякой трудной роли.

Опера публике, повидимому, понравилась, чего, впрочем, и следовало ожидать, так как она имела успех во всех других местах, где давалась; может быть, удастся как-нибудь послушать ее еще два-три раза; тогда можно будет дополнить то немногое, что я написал о самой опере сегодня.

Я. П. ПОЛОНСКИЙ и П. И. ЧАЙКОВСКИЙ КАК АВТОРЫ ОДНОГО ОБЩЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

(Лекция, читанная в аудитории Исторического музея 22.XI)

...Я намерен говорить об опере Кузнец Вакула, либретто которой написано Я. П. Полонским, а музыка П. И. Чайковским. К этим именам нужно прибавить еще великое имя Гоголя, автора повести, послужившей источником сюжета.

Казалось бы, что произведение, создание которого принадлежит Гоголю, Полонскому и Чайковскому, уже одним этим должно было привлечь к себе внимание русской публики, но, к сожалению, так не случилось, и на 25 году своего существования оно менее известно, нежели при своем появлении. По моему глубокому убеждению, такое невнимание можно назвать всероссийским художественным проступком, который должен быть заглажен, и чем скорее, тем лучше. [...]

Либретто Кузнеца Вакулы было написано Я. П. Полонским [...]. Русским Музыкальным Обществом в Петербурге был объявлен конкурс на сочинение оперы по либретто Я. П. Полонского.

Чайковский был уже достаточно умудрен опытом жизни, чтобы не сразу решиться принять участие в конкурсе. В это время его две первые оперы уже не существовали, уничтоженные самим компо-

зитором: одна из них — Воевода — была перед тем хоть кое-как поставлена на сцене Большого театра, а другая — Ундина — была просто забракована специальным театральным комитетом и осталась никому, кроме членов комитета, не известною. Совсем не страдавший особым самомнением, Чайковский все-таки ясно сознавал, сопоставляя свою Ундину с другими, одобренными тем же комитетом, произведениями, что в различии приговоров должны были играть роль не одни соображения об относительных достоинствах музыки. Наконец, третья опера, Опричник, хотя и была, после двухлетних хлопот и ожиданий, поставлена на сцене в Петербурге, но сам композитор в ней значительно разочаровался, несмотря на большой успех в публике.

Чайковский решился приняться за Кузнеца Вакулу лишь после довольно долгих колебаний. В этих колебаниях играло роль, вероятно, не одно сомнение в удаче; Чайковскому всегда нужно было искренно проникнуться сюжетом, почувствовать в нем музыку и тогда уже приниматься за работу. Зато когда внутреннее единение с сюжетом и его героями совершалось, творческое вдохновение Чайковского вспыхивало ярким пламенем, и тогда он уже не мог не сочинять. Для примера можно привести такой случай. Однажды ему было предложено либретто Франчески да Римини; он им заинтересовался, но либреттист хотел предписать известный стиль композиции, вследствие чего дело разошлось. Однако Чайковский успел уже настроиться чтением либретто, и в результате явилась вслед затем великолепная фантазия для оркестра на тот же сюжет [1].

Партитура Кузнеца Вакулы помечена: «Усово, 24 августа 1874 г.» «Усово» было имение

Тамбовской губернии, принадлежавшее одному из друзей Чайковского. Владелец бывал там редко, а для композитора, любившего во время работы полнейшее уединение, это было тем удобнее; он располагался один в большой помещичьей усадьбе и работал, вероятно, целые дни, ибо вся опера была написана менее, нежели в три месяца.

Потребность уединения отчасти основывалась на том, что Чайковский жил окруженный действующими лицами сюжета, на который писал музыку. Он сам переживал и чувствовал все, что должны были испытывать герои его созданий: на иных он, случалось, негодовал, других любил, а иногда смешивал и свою личную жизнь с жизнию созданных им лиц. Его единение с сюжетом было так тесно, что в него не должен был проникать никакой чужой глаз. Поэтому он никогда ни с кем не говорил о ходе своей работы, не спрашивал ничьих мнений или советов. Если же у него являлось какое-нибудь сомнение относительно понимания сюжета, то он заводил речь издалека, вел будто одну из литературных бесед, которые очень любил,— и, осторожно выспросив собеседника, ничем не давал ему почувствовать, что в разговоре преследовались практические цели относительно занимавшей его работы, прямого вмешательства в которую он просто не терпел.

Когда Петр Ильич был свободен, то есть когда его не занимала никакая крупная работа, тогда ему возможно было внушить сюжет, он даже сам искал этого, но как только останавливался на нем, тогда уже это становилось его личным делом, и ни в какой помощи он не нуждался, даже тщательно избегал ее.

Либретто К у з н е ц а В а к у л ы было очень подходящим для Чайковского. Я. П. Полонский сам

был лириком, и потому в его обработке сюжета Гоголя лирические моменты получили решительное преобладание над комическою бытовою стороной.

Я не буду разбирать в отдельности либретто и упомяну лишь о некоторых его особенностях, вызвавших соответствующие оттенки и в музыке, тем более что композитор, сколько помнится, не делал в либретто ни пропусков, ни изменений.

Петр Ильич знал Малороссию, ибо проводил летние месяцы, свободные от консерваторских занятий, большею частью в деревне, у своей замужней сестры, в Киевской губернии [2]. Он не разделял очень распространенного увлечения малороссийскою природой, среди которой ничто не могло ему заменить огромных великорусских лесов с их тенью и прохладой. Ежедневно совершая большие прогулки пешком, обыкновенно длившиеся часа два, он делал их всегда днем и один, нередко сочиняя на прогулке больше, нежели за своим письменным столом — по крайней мере относительно изобретения тем. Будучи страстным обожателем природы, он любил ее преимущественно при дневном освещении; неясные очертания ночи, хотя бы и лунной, были ему также милы, но меньше говорили его душе, совсем почти чуждой смутных романтических настроений, особенно хорошо гармонирующих с ночью и луной. В искусстве он был приверженцем русского реализма, и лучше умел чувствовать поэзию в пьесах Островского, которого ставил очень высоко, нежели в туманных балладах Жуковского.

Совсем не любил Чайковский общеизвестного у нас жанра малороссийских песен приторно-сентиментального характера и совсем не считал этот жанр народным. Слушая пение малорусского простонародья, он пришел к убеждению, что действительно старинные народные напевы почти не отли-

чаются по складу от великорусских; такими напевами он пользовался иногда и в своих инструментальных сочинениях.

Многое можно бы сказать о характере Чайковского, об его отношениях к жизни и к искусству, но на это нужно не мало времени, и я предпочту перейти скорее к произведению, составляющему предмет моего чтения. Впрочем, и его разбор я могу сделать только в общих чертах, не вдаваясь в детали, хотя бы и очень интересные.

Кузнец Вакула, в отличие от прочих опер Чайковского, имеет большую увертюру, построенную на темах оперы, в которых выступают и Оксана с Вакулой, и Солоха с Бесом; оканчивается увертюра темой кобзарей, славящих жениха с невестой.

Первая картина оперы есть настоящий шедевр по красоте музыки, ее характерной выразительности и цельности общей формы. Когда занавес поднимается, на сцене притворно сентиментальничает одна Солоха, потом является Бес. Солоха сначала жеманничает с ним; объяснившись, они начинают превосходное, разнузданное, бойкое аллегро, которое потом служит темой полета беса и ведьмы. Музыка полна комизма, но комизма высшего порядка, основанного на меткой характеристике лиц и положений. Между этим дуэтом и полетом, сопровождаемым бурею, есть эпизод, значительно отступающий от Гоголя. Бес на один момент является мощным стихийным духом, повелевающим подвластным духам поднять метель и бурю. Это заклинание написано красивыми стихами:

Гей вы, ветры буйные,
Вьюги, метелицы зимние,
С цепи морозной сорвитеся,
По степи к морю неситеся и т. д.

Музыка заклинания великолепна в своем мощном величии.

Потом, среди завывания бури в оркестре, эта тема поется в унисон невидимым хором духов, причем она еще больше вырастает в своей грозной силе. По мысли либреттиста и композитора, сцена должна закрыться крутящимся снежным занавесом. Бурное движение оркестра постепенно затихает в длинной интерлюдии, непосредственно примыкающей к следующей картине.

Открывается хата Чу́ба. Оксана сидит сначала одна; потом приходит Вакула. Хотя ария Оксаны сама по себе очень хороша, а в дуэте с Вакулой много прекрасных мест, особенно в партии последнего, но я на этих нумерах останавливаться не буду.

Второй акт состоит также из двух картин. Действие первой происходит в хате Солохи, с известным рассаживанием гостей по местам. Здесь особенно хорош увесистый гопак, который пляшут Бес и Солоха; своим простонародным характером эта музыка напоминает грацию и легкость кавалеров, танцующих в сапогах с подковами. Потом хороши и характеристики отдельных гостей; начиная с первого, о котором, смущенный его стуком, Бес говорит: «Коли это не медведь, то сам пан Голова!». Еще лучше школьный учитель, то есть дьяк, комичный без всякой принужденности. Короче всех выход Чуба. Когда все уже сидят в мешках, входит Вакула, а Солоха уходит, в оркестре раздается чудесная мелодия, которую потом перенимает Вакула, изливая в ней свою грусть-тоску и любовь к Оксане. Это один из перлов оперы, остающийся неизвестным лишь потому, что слишком тесно связан со сценой и не имеет концертного заключения, иначе, это ариозо, вероятно, сделалось бы одним из любимых нумеров для тенора.

Следующая картина открывается народною сценой колядования, потом входят Оксана и Вакула. Доведенный до отчаяния шутливыми насмешками своей зазнобы, Вакула в очень сильном по содержанию и характеру ансамбле прощается с ней и со всеми. Когда он убегает, то Оксана сначала испугана серьезностью его слов, но скоро веселье молодости берет верх, и она вместе с другими бросается к мешкам, оставленным кузнецом. Эта заключительная комическая сцена значительно теряет от силы предшествующего прощания Вакулы и даже несколько расхолаживает впечатление.

Первая картина третьего действия принадлежит к поэтичнейшим местам оперы, хотя главное ее музыкальное содержание состоит только из оркестрового введения и женского хора. Эпизод с колдуном Пацюком пропущен у Полонского и заменен этою картиной. Декорация представляет пустынный берег реки, из-подо льда которой слышны голоса зябнущих русалок, с которыми переговаривается леший. Музыка этого места — одно из чудесных созданий Чайковского, стоящее выше похвал. Когда русалочий хор замолкает, на сцену входит Вакула с мешочком за спиной. Бес, почитающий кузнеца верною добычей, выскакивает наружу, но, попав впросак, вынужден, исполняя приказ Вакулы, нести его в Петербург; в оркестре является музыка полета из первой картины оперы; сцена закрывается облаком.

Когда облако поднимается, сцена представляет комнату во дворце, нечто вроде приемной. Вакула уговаривает ожидающих тут запорожцев взять его с собой. В оркестре появляются мотивы полонеза, постепенно растущие, декорация разом меняется, и сцена представляет роскошно освещенный дворцовый зал с толпою гостей и движущимися парами

полонеза. Музыку полонеза, при повторении идущего с хором, можно назвать образцом величавой пышности и великолепия, во вкусе прошлого века. Пока идут переговоры светлейшего с запорожцами и Вакулой, в стороне танцуют менуэт. Потом следуют пляски русская и запорожская, а Вакула, получив царицыны башмаки, велит Бесу нести себя в Диканьку.

В заключительной сцене оперы нужно прежде всего упомянуть о превосходном дуэте Оксаны и Солохи, оплакивающих Вакулу, которого считают погибшим; в этом нумере очень удачно схвачен тон бабьих жалобных причитаний. Когда Вакула приходит, и Чуб соглашается выдать за него Оксану, выступают на сцену кобзари и поют великолепную величальную песню, которою опера и оканчивается.

Из этого беглого обзора виден общий план оперы. На первом ее представлении в 1876 году, в Петербурге [3], мне случайно пришлось сидеть рядом с Я. П. Полонским, с которым я познакомился за несколько дней перед тем. Театр был совершенно полон, и Кузнец Вакула имел успех очень шумный, композитора вызывали множество раз, но о либреттисте, кажется, забыли. Такова почти всегда бывает несправедливость публики по отношению автора литературной канвы музыкального произведения; несправедливость эта существует с самого возникновения художественной формы оперы. Она даже выражается в этом последнем названии, ибо итальянцы первоначально обозначали им собственно только музыку к драме, то есть к либретто, но уже лет через двадцать стали говорить просто «опера», разумея под этим все литературно-музыкальное произведение.

Несмотря на весь блеск первого представления Кузнеца Вакулы, в публике чувствовалось

некоторое недоумение, которое особенно можно было заметить, прислушиваясь к разговорам в фойе, в антрактах. Недоумение это разделял и Я. П. Полонский, обращавшийся все время ко мне с различными расспросами. Эти расспросы вполне отвечали, кажется, общему настроению публики. Яков Петрович искренно восхищался многим в музыке, но говорил, что вышло как будто не совсем то, чего он ожидал. Действительно, музыка Чайковского была так нова и оригинальна, что и музыканты разобрались в ней не сразу. Сколько я мог понять, Яков Петрович ожидал нечто вроде итальянской opera buffa, то есть легкой, смешной оперы, а Чайковский написал большую лирическую комедию. Зная притом малороссийские песни не через городских любителей пения, а непосредственно из уст народа, он тщательнейшим образом избегал сентиментально-любительского колорита, присущего наиболее ходячим у нас в городах малороссийским песням. При общей превосходной музыкальной характеристике лиц оперы, он дал женским партиям более нежный оттенок, слегка лишь напоминающий этот общеизвестный малороссийский жанр, но не более того; что касается до партий мужчин и народных сцен оперы, то их темы отличаются здоровенною простотой, отвечающей характеру здорового народа.

В Кузнеце Вакуле Чайковский уклонялся от условных форм оперы, быть может, далее, нежели в каком-либо другом произведении, что с лишком двадцать лет назад было еще очень ново и непривычно для русской публики. Когда Вакулу захотели поставить в 1886 году в Москве, то, уступая главным образом желаниям руководителей сцены, а отчасти и артистов-исполнителей, композитор дал более законченную в концертном смысле форму дуэту первого акта Солохи с Бесом и вставил не-

сколько отдельных песенок. На последнее он испросил предварительно согласие Я. П. Полонского, но текст песенок написал, кажется, сам. Этой переделке оперы он дал название Черевички, под которым она и давалась в Большом театре, но, несмотря на полный успех, была снята с репертуара после 5—6 представлений, и сколько потом ни просил композитор, ее не возобновили [4].

Я избрал предметом своего чтения первую редакцию оперы, потому что в ней весь текст принадлежит Я. П. Полонскому, и нужно сказать, что, среди русских оперных либретто, этому тексту нужно отвести одно из первых мест и за сценарий, и за поэтичность многих стихов. Кроме того, первую редакцию оперы я считаю более цельною в общем художественном смысле и в музыкальном отношении.

В настоящее время ни Кузнец Вакула, ни Черевички не даются нигде, но я уверен, что настанет время, когда замечательное произведение, украшенное именами Полонского и Чайковского, займет подобающее ему место на русских сценах; русская публика — по крайней мере московская — гораздо более способна теперь оценить его по достоинству [5].

СОВРЕМЕННОЕ ОБОЗРЕНИЕ

[Н. Фигнер в роли Ленского.] Фрагмент из статьи.

Евгений Онегин П. И. Чайковского занимает совершенно особенное положение в русской музыкальной литературе, благодаря своему сюжету, основой которого послужило гениальное произведение Пушкина, в котором с удивительною верностью и жизненной правдой отразилась жизнь известного слоя русского общества в двадцатых или тридцатых годах. Если либретто Онегина как сценическая пиеса представляется не совсем удовлетворительным, что чувствовалось и самим П. И. Чайковским, назвавшим Онегина не оперой, а лирическими сценами, то оно имеет то неоспоримое и большое достоинство, что главные лица романа Пушкина вполне сохранили в нем первоначальный облик и даже, пожалуй, получили больший рельеф, благодаря вдохновенной музыке. Но это достоинство и налагает на исполнителей совершенно особые требования. В огромном большинстве оперных либретто действуют не живые лица, а шаблонные фигуры, представляющие собою особые оперные типы любовников и любовниц, злодеев, разлучников, отцов и т. д., лишенных всякого индивидуального характера; бывают исключения, но редко. Такой господ-

ствующий склад либретто наложил свою печать и на исполнителей, у которых выработались соответствующие шаблонные приемы игры, никого не шокирующие в обыкновенной опере и в силу привычки представляющиеся даже вполне естественными и ничем другим незаменимыми. Но когда на сцене является Татьяна, Ленский, Онегин, то шаблонная манера оказывается неприменимою и от нее приходится отрешиться во что бы то ни стало. Все артисты и артистки, сознательно или бессознательно, так и делают или по крайней мере стараются делать насколько могут; но, чтобы взять верный тон исполнения героев Пушкина, одного знакомства с его произведением недостаточно, нужно слиться с русскою жизнью, проникнуться ею до мозга костей, иначе никакие старания, никакая работа не могут заменить этого условия...

Что касается до партии Ленского, то в ней г. Фигнер [1] доставляет такое высокое художественное наслаждение, какое на оперной сцене редко случается испытывать. Г. Фигнер представляет собою редкое сочетание превосходного певца и замечательного драматического артиста; он превосходно воспользовался всем богатым материалом, представляемым благодарною партией Ленского; в первом акте он необыкновенно хорошо передает всю нежность чувства, всю страстность обожания Ленского к Ольге, его ариозо исполняется им так, что здесь, кажется, нельзя желать ничего лучшего. Во втором акте сцена ревности, постепенно разгорающейся и доводящей Ленского до полного самозабвения, ведется г. Фигнером с замечательным искусством; здесь актер едва ли не побеждает певца; певец даже делает такую уступку актеру, что последнюю свою фразу, обращенную к Онегину, он кончает говором, что совершенно напрасно. Никогда не сле-

дует смешивать в ближайшем соседстве одной и той же фразы двух столь различных форм выражения, как пение и говор, это производит впечатление чего-то фальшивого, лишенного художественной правды. Хотя к подобному приему прибегают многие выдающиеся и талантливые артисты, но самый прием от этого не делается лучше. У художественной правды свои требования, и сказанная среди пения самым естественным разговорным тоном фраза покажется чем-то очень шокирующим, фальшивым и даже чем естественнее будет говор, тем более неприятное получится впечатление. Я готов думать, что в таком приеме сказывается вредное влияние шаблонной оперной игры, отзывающейся на всяком, даже очень талантливом артисте и заставляющем его искать особых преувеличенных эффектов исполнения, которые именно у такого артиста и производят особенно неприятное впечатление, нарушая общую гармонию красоты ради резкого оттенка выражения.

Арию свою г. Фигнер поет чрезвычайно тонко и выразительно, но иногда и здесь является некоторая преувеличенность в деталях, например, в стихе «Иль мимо пролетит она» или в излишне стонущем portamento в конце арии на словах: «Приди! приди!» и быть может еще кое-где. Все же ария исполняется превосходно, и вообще г. Фигнер такой Ленский, какого не скоро доведется еще услышать.. ».

НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА»

25 октября, в день пятнадцатилетия кончины Чайковского, в Большом театре в бенефис хора дан был Евгений Онегин с новой постановкой и декорацией. Эта новая постановка совпала с тридцатилетием самого произведения, законченного Чайковским в 1878 году. В обновленном Евгении Онегине много интересного и нового, но не все нам кажется удавшимся.

У нас до сих пор нисколько не установились взгляды на роль режиссера в оперной сцене. Крупное значение этой роли только начинает входить в сознание, и наши оперные сцены в этом отношении находятся еще на пути первоначальных опытов, вследствие чего мы считаем нужным более или менее обстоятельно поговорить о тех новшествах, которые введены г. Мельниковым [1] в сценическое исполнение Евгения Онегина, ибо здесь встречаются принципиальные вопросы, верное решение которых имеет первостепенную важность для оперных сцен вообще.

Чтобы установить основную точку зрения, мы, прежде всего, обратимся к композитору и приведем его слова, в которых он высказывает свой общий взгляд на исполнение своего произведения. Когда Чайковский задумал своего Евгения Онегина, то русские сцены находились до такой степени во власти самой пошлой рутины, что композитор не

считал даже возможным отдать свою оперу на одну из них, и еще до начала работы взял с Н. Г. Рубинштейна обещание, что Евгений Онегин будет поставлен в консерваторском спектакле, долженствовавшем дать образец исполнения, какого желал сам композитор. Чайковский жил тогда за границей, и оттуда присылал в Москву к Н. Г. Рубинштейну отдельные части своей оперы, по мере того, как они были окончены, а в письмах к нему и консерваторским друзьям старался выразить свои желания и намерения. Я приведу для примера выдержку из письма к тогдашнему инспектору консерватории К. К. Альбрехту, принадлежавшему к числу его ближайших друзей. В этом письме от 3-го декабря 1877 года говорится, между прочим, следующее: «... Я никогда не отдам эту оперу в дирекцию театров, прежде чем она не пойдет в консерватории. Я ее писал для консерватории потому, что мне нужна здесь не большая сцена, с ее рутиной, условностью, с ее бездарными режиссерами, бессмысленной, хотя и роскошной постановкой, с ее махальными машинами вместо капельмейстера и т. д. и т. д. Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть, 3) нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы), 4) хоры должны быть не стадом овец, как на казенной сцене, а людьми, принимающими участие в действии оперы, 5) капельмейстер должен быть не машиной и таким, который гонится только за тем, чтобы там, где cis не играли C, а настоящим вожаком оркестра. Пойми это, Карлуша, ради

бога! Я не отдам Онегина ни за какие блага ни петербургской, ни московской дирекции, и если ей не суждено итти в консерватории, то она не пойдет нигде»[2].

Из этих слов можно себе вывести понятие о том, каковы были наши оперные сцены 30 лет назад. Теперь они, конечно, сделали большие шаги вперед, но далеко еще не достигли вполне определенного и ясного понимания своих задач. Во всяком случае, сцены к этому стремятся, и теперешняя постановка Евгения Онегина отчасти служит доказательством искренней настойчивости этих стремлений, в которых лежит залог дальнейших успехов, но вместе с тем, она заключает в себе, по нашему мнению, также значительные принципиальные ошибки, указать на которые мы считаем своей обязанностью, к чему и приступаем.

Декорация первой картины, с фасадом барского дома, обращенным к публике, нам в общем нравится, хотя зеленый цвет окраски дома несколько утомителен для глаз[3]. Первый квартет женских голосов звучал хорошо, и, вообще, вся первая картина идет, нам кажется, соответственно намерениям композитора. Нам понравился живой характер, который г-жа Павлова[4] вложила в исполнение арии Ольги, а г. Собинов был превосходен в роли Ленского. Вообще, мы считаем этого артиста лучшим исполнителем этой партии из всех, кого нам приходилось слышать, и мы даже не будем распространяться ему в похвалах, предполагая, что они сами собой разумеются. Другие исполнители в этой картине менее выдаются. В общем, все шло хорошо.

Что касается следующей картины, сцены письма Татьяны, то здесь мы принципиально расходимся с режиссером как в основе, так и в деталях; для нас эта сцена представляет очень крупное пятно в новой постановке оперы Чайковского.

Прежде всего, нам здесь не особенно нравится сама комната Татьяны, совершенно лишенная уютности. В тексте сцены упоминается об окне, которое Татьяна велит няне закрыть, а, между тем, тут, вместо окна, балконная дверь. Хотя это и мелочь, но все же, по нашему мнению, не было надобности допускать ее. Главным же образом нам представляется совершенно фальшивым замысел режиссера, заставляющий Татьяну все время оставаться в своей постели, в которую она как будто и улеглась для того, чтобы писать, ибо по окончании его она немедленно встает и одевается. Режиссер решительно не хотел обратить никакого внимания на музыку, иначе он должен был почувствовать, что тот страстный порыв, с каким Татьяна говорит: «Пускай погибну я...» и т. д., нельзя произносить, зарывшись в деревенском пуховике. Кроме того, Татьяна перед самым этим моментом говорит няне: «Я скоро лягу»,— следовательно, она не находится в постели. Вся музыка письма проникнута взрывами таких ярких и сильных настроений, которые решительно несовместимы с пуховиками. Режиссер, очевидно, старался вывести свои указания из подлинного текста Пушкина, хотя там в этом отношении особой определенности нет. Мы, со своей стороны, скажем, что в действительности режиссер имел, прежде всего, дело с произведением Чайковского, хотя взявшего свой сюжет из Пушкина, но сделавшего, вследствие условий сцены, некоторые отступления от него, отвергать которые никакой режиссер, по нашему мнению, права не имеет. Даже слова: «Пускай погибну я» у Пушкина говорит не Татьяна, а сам поэт о ней, а, между тем, нельзя же этого вычеркнуть из партии, вследствие такого соображения.

Истинно-даровитый оперный композитор, создавая свою музыку, необходимо представляет себе сце-

ну, и многое в музыке соответствует у него этому внутреннему представлению. А затем, музыка, в свою очередь, должна служить важным показателем того, какие движения должны совершаться на сцене. Не признавая этого, режиссер будет отрицать самый важный в опере текст — музыкальный. Что у Чайковского относительно Татьяны в сцене письма были очень ясные представления, в этом по одной музыке сомневаться нельзя. Кроме того, композитор весьма ясно и точно выразил многие моменты своего представления в ремарках, не допускающих никакого сомнения, ни различия в их толковании. Чайковский прежде всего описывает сцену так: «Театр представляет комнату Татьяны, очень просто убранную. Простые, белые деревянные стулья старинного фасона, обитые ситцем. Такие же ситцевые занавески на окне: кровать, над которой полка с книгами. Комод, покрытый салфеткой, и на нем зеркальце на столбиках. Вазы с цветами. У окна стол с чернильницей и всем, что нужно для письма».

Не стану говорить о том, что эти указания далеко не выполнены в декорации. Затем: «При открытии занавеса Татьяна сидит перед зеркалом. Она очень задумчива. Няня стоит около нее. Татьяна в белом ночном платье». Дальше: «Татьяна лениво встает и садится в постель». Мы не будем приводить всех, довольно многочисленных указаний, которыми композитор сопровождает всю сцену письма, но эти указания совершенно ясно выражают то, как он себе представлял все происходящее на сцене.

Совершенно игнорировать это и заставить Татьяну все время лежать в постели,— нам кажется просто непозволительным, даже непростительным произволом. Мы еще должны высказать искреннейшее сожаление о всякой исполнительнице, которой придется при этих невозможных условиях петь пись-

мо Татьяны, будучи точно привязанной к своей кровати. Хоть бы этот произвол представлял что-нибудь красивое, художественное, а то ведь и этого совсем нет, и остается только удивляться возможности появления на свет такого курьезного изобретения. Должен еще упомянуть о маленькой детали, имеющей некоторое отношение к музыке: по Чайковскому, в комнате Татьяны окно задергивается темной занавеской, как, обыкновенно, делают в деревне летом для предохранения от мух. Окончив письмо, Татьяна подходит к окну, отдергивает занавеску, в комнату врывается свет, и тогда Татьяна замечает, что «ночь минула». Занавеска отдергивается на сильном C-dur'ном аккорде всего оркестра, и Чайковский настаивал, чтобы занавеска отдергивалась именно в этот момент, не раньше, и не позже. Разумеется, при открытой балконной двери и отсутствии темной занавески ничего этого нельзя было сделать, а, между тем, выполнив желание Чайковского, Большой театр избавлен был бы от необходимости выказать одну из своих слабых сторон: неудовлетворительность световых эффектов, какими он располагает. Теперь, для оправдания слов Татьяны о том, «что солнышко взошло», пускают разом такой красный свет, как будто где-то поблизости загорелся сенной сарай, или что-то в этом роде. Вообще, менее удовлетворительной постановки сцены письма нам, кажется, не случалось еще видеть ни на какой сцене.

В третьей картине нам, прежде всего, нравится декорация сада с огородом и лесом вдали: она превосходно сочинена и написана. Начинается картина женским хором, в котором нам кажутся совсем неудачными оттенки внезапных piano, встречавшиеся в нем. Г. Бакланов [5] спел арию Онегина хорошо, но в сценическом отношении он нам не совсем понра-

вился. Костюм г. Бакланова был очень хорош, но как будто стеснял его и парализовал движения, так что исполнитель казался не столько изящным светским, отчасти фатоватым молодым человеком, сколько довольно неуклюжим и угрюмым провинциалом.

За первую картину следующего акта, то есть за сцену бала у Лариных, мы должны похвалить режиссера. Авансцена превращена в большую гостиную, а танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но они, все-таки, видны публике, а, между тем, диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих. Благодаря такой постановке, самая сцена ссоры Ленского с Онегиным, составляющая больное место оперы, выходит более естественно и, пожалуй, даже более прилично, нежели прежде. В самой группе гостей было несколько характерных фигур, соответствующих описанию бала, сделанному у Пушкина, но, в общем, мужские костюмы были, все-таки, униформенны. Тут, мне кажется, в смысле характерности можно было сделать гораздо больше, обратившись хоть к одному из художников-жанристов, могущему нарисовать сцены и лица бала, как их можно себе представить по Пушкину. Можно бы, пожалуй, воспользоваться старинными рисунками Боклевского к Мертвым душам Гоголя. Хотя эти рисунки относятся к эпохе конца тридцатых или начала сороковых годов, а не к двадцатым, когда происходит действие Евгения Онегина, все же из них можно кое-чем воспользоваться. Очень хорош был костюм и грим Трике, сделанные совсем по Пушкину.

В следующей картине, сцены дуэли, мы опять должны начать с похвалы декорации, очень хорошо написанной. О том, что г. Собинов великолепно спел арию, говорить нет надобности. Хорошо прошел и маленький дуэтик каноном с Онегиным. У Пушки-

на говорится, что противники сбросили с себя плащи, а здесь они в шубах вместо плащей, и против этого мы ничего не имеем, но зато мы решительно возразим против того, что секунданты разводят противников так далеко один от другого, что Онегин оказывается совсем за кулисами, невидимым для зрителей, перед которыми появляется только в момент выстрела. У Пушкина, положим, сказано, что «Зарецкий 32 шага отмерил с точностью отменной». Но едва ли, при известной условности сцены, следовало выполнить это с точностью, тем более, что, оставаясь верным Пушкину в этом отношении, не выполняют того описания дуэли, которое он делает дальше.

Декорация следующей картины, сцены петербургского бала, нам не особенно нравится, хотя и порицать ее нет причины; но сценическое движение распланировано и поставлено довольно удачно; г. Осипов[6] хорошо спел арию кн. Гремина.

В последней картине зал, представленный на сцене, кажется нам слишком обширным для интимного дуэта Онегина и Татьяны; по нашему мнению, в этом случае нужно было принять во внимание общий характер этой сцены. Г-жа Нежданова спела здесь свою партию с большой искренностью и теплотой, и г. Бакланову эта картина удалась также лучше всего предшествовавшего в смысле сценического изображения, а также и в вокальном отношении. Г-жа Нежданова в общем спела партию Татьяны гораздо бледнее, нежели на репетиции, но я думаю, что это чисто случайное обстоятельство, и она может быть очень хорошей исполнительницей, в особенности, если ее освободят от заключения в постели в сцене письма. Второстепенные партии в опере, о которых нам не пришлось упоминать, все были хорошо замещены.

Что касается общего музыкального исполнения, то в этом отношении нам не все понравилось. Чайковский был решительным врагом очень частой и резкой смены в характере музыкального движения, а здесь это было очень часто, и, вообще, многое в темпах оперы нам было не совсем симпатично. Кроме того, оркестр, так тонко играющий в «Садко» и «Сказании о граде Китеже», здесь был довольно грубоват. Мы не можем поставить это в вину Чайковскому, ибо в Вене нам случалось слышать просто восхитительное исполнение оркестра в Евгении Онегине под управлением Малера[7]. В сцене письма г-жа Нежданова, на повторение слов «Вот он»,— говорят, не по своему желанию, вставила верхнее la-bemol, которого нет у композитора, что придало фразе в значительной степени банальный характер. Между прочим, у нас теперь прилагаются большие старания к возможно верной декламации текста, а, между тем, также в сцене письма—в последние лет 10—15 в эпизоде «пускай погибну я» стали вставлять фермату на слово «пускай» и потом на повторении того же мотива на словах «я пью», вследствие чего получается логическая несообразность в перемещении главного ударения на такое место фразы, где его совсем не должно быть. Хотя в позднейших изданиях Евгения Онегина эта фермата имеется, но мы все-таки отрицаем ее подлинность, ибо Чайковский весьма ценил логическую правильность декламации слов, а в первоначальных изданиях, кроме того, этой ферматы не было. Хотя нам пришлось восстать против г. Мельникова за сцену письма, но, в общем, мы должны сказать, что он отнесся к новой постановке Онегина очень вдумчиво и серьезно, и многое из его новшеств непременно сделается общим достоянием всех сцен.

«ОРЛЕАНСКАЯ ДЕВА» ЧАЙКОВСКОГО НА СЦЕНЕ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ

Хотя у нас имя Чайковского громко славят, но совсем не особенно стремятся к знакомству с его созданиями, даже наиболее крупными. Орлеанская Дева была написана почти 20 или по крайней мере 19 лет тому назад, но в Москве ее поставили только 3 февраля, на сцене Частной русской оперы, продолжающей выполнять свою благородную миссию и по мере сил и средств знакомить публику с действительно прекрасными русскими произведениями [1].

Чайковский очень увлекался Орлеанскою Девой, когда ее писал, но потом это увлечение в значительной степени уменьшилось.

Орлеанская Дева явилась в недобрый час. Чайковский задумал главную партию для очень сильного сопрано, не столько щеголяющего высокими нотами. В Петербурге при постановке, если не ошибаемся, в первоначальной редакции опера была исполнена не много раз; потом заглавную партию пришлось передать г-же Каменской, и композитор, со стесненным сердцем, согласился на разные переделки, транспонировки и пр., чтобы сделать возможным исполнение партии для низкого меццо-сопрано [2]. У издателя Орлеанской Девы П. И. Юр-

генсона имеется экземпляр клавираусцуга, исправленный Чайковским на случай надобности в новом издании; в нем, сколько нам известно, он отверг большинство изменений второй редакции. Однако, нового издания до сих пор еще не последовало, ибо Орлеанскую Деву совсем было сдали в архив.

В Москве из оперы знали, кажется, только арию первого действия, имеющую всесветную известность по концертным исполнениям, да великолепный гимн того же акта, неоднократно исполнявшийся в концертах Музыкального Общества; приблизительно все остальное Москва услышала в первый раз на сцене Частной оперы.

Нынешний раз мы не станем сколько-нибудь подробно разбирать музыку оперы уже потому просто, что такой разбор занял бы не один газетный фельетон. Мы не ставим Орлеанскую Деву на один уровень с Онегиным, Пиковою Дамой, Черевичками или Мазепой, но все-таки подобным произведением могла бы гордиться любая из европейских музыкальных литератур, а мы, по воле театральных судеб, обогащаясь знакомством со всякой дребеденью, почти не хотим знать Чайковского.

Наименее симпатичны нам в опере места, как ариозо Агнесы и ее дуэт с королем, сами по себе очень красивые, но отдающие характером итальянско-французской музыки, не соответствующей господствующему характеру оперы. Зато весь первый акт великолепен. Очень счастливо Чайковский воспользовался преданием о небесных голосах, слышанных Иоанной, а быть может, он взял это из трагедии Сумэ [3], которую видел в Париже, или же просто читал; впрочем, эти голоса ввести удобно только в опере.

Очень хорош рассказ Иоанны и массивный финал второго акта. Воинственный антракт к третьему действию нам не особенно нравится. Гораздо лучше следующая сцена Иоанны с Лионелем, впрочем, значительно сокращаемая в исполнении. Коронационная сцена следующей картины пышна и величава, но требует огромных средств исполнения. Одно из лучших мест оперы составляет интродукция и сцена первой картины четвертого акта, также сокращаемой. В последней картине, в сцене казни Иоанны, Чайковский сам желал сокращений, находя это зрелище слишком тяжелым.

Орлеанская Дева требует большой роскоши в средствах исполнения не только по отношению к сольным партиям, но также в хоровых и оркестровых массах. Нужно, впрочем, принять в соображение, что, не говоря о Вагнере и новейших композиторах, и Мейербер требовал того же; однако публика всей Европы свыклась постепенно с тем, что эти произведения даются и на небольших сравнительно сценах; мириться с этим можно и в Орлеанской Деве, лишь бы исполнение было вполне тщательное.

Мы, прежде всего, должны обратиться к оркестру, очень сложному и трудному в Орлеанской Деве. В редкой опере вокальные партии имеют такое преобладающее значение, как здесь; поэтому оркестр ни на минуту не должен забывать своей аккомпанирующей роли. Намерения композитора останутся невыполненными, если где-нибудь оркестр заглушит голоса. Нужно в этом отношении руководствоваться не обозначениями форте или фортиссимо, а соотношением силы голосов и инструментов, предоставляя везде главное место первым. Положим, срепетовать таким образом оперу гораздо труднее, но во всяком случае к этому следует стре-

миться, чего в спектакле 3 февраля не замечалось и в оркестре было чрезмерно много однообразных форте, утрачивающих вследствие того свой эффект и давивших певцов.

Из отдельных исполнителей далеко выше всех была г-жа Цветкова [4], певшая заглавную партию, в сущности далеко не соответствующую ее природным средствам. Однако она показала, что даровитая и умная артистка может изобрести тон исполнения, примиряющий это несоответствие, и дать при этом цельный характер изображаемому лицу; нам г-жа Цветкова доставляла положительное наслаждение пением и даже игрой,— только не следует иметь слишком больной вид в самом начале оперы.

Из остальных исполнителей очень недурны были г. Оленин [5] в партии Дюнуа и г. Шкафер [6] в партии короля, только затягивавший иногда речитативы. Впрочем, этот недостаток разделили и многие другие. Следует назвать просто несчастною манеру показывать в речитативе голос, тогда как нужно делать фразу сколь возможно проще и естественнее, приближаясь к простой декламации. Пусть бы речитативы тянули в концертах, если публике и певцам это нравится; но чем сценичнее опера, тем более драматический интерес отравляется заунывно бесцветною тянучкой. Ведь на сцене Частной оперы поет г. Шаляпин, у которого можно поучиться петь речитативы, а между тем большинство берет, кажется, за образец Большой театр, и совершенно напрасно.

Можно бы сделать и похвальные и непохвальные отзывы о всех других исполнителях, но нам не хочется говорить окончательно по первому представлению. Наверное все почти будут лучше, а между тем написанное пером не вырубишь потом и топором. Мы надеемся дать более подробный отзыв в

конце будущей недели[7], а теперь скажем только, что общий ансамбль исполнения Орлеанской Девы был не без недочетов, но довольно удовлетворительный.

Внешняя постановка в декорациях и костюмах была положительно лучше, нежели это возможно ожидать от частной сцены. Театр был не совсем полон, но успех опера имела, повидимому, большой Многие из публики выражали изумление, каким образом и почему такая русская опера могла оставаться неизвестною; нам же приходилось только разделять это недоумение, не пытаясь объяснить его какими-нибудь разумными причинами.

«ЧАРОДЕЙКА»

Опера в 4-х действиях П. И. Чайковского

Либретто И. В. Шпажинского

Первое представление в Петербурге 20-го октября

В прошлый вторник 20-го октября зала петербургского Мариинского театра представляла праздничный вид. Нарядная сама по себе, она была переполнена нарядной публикой первых представлений, в рядах которой виднелись авторитетнейшие представители петербургского музыкального мира с А. Г. Рубинштейном во главе и несколько лиц из московского, приехавших в Петербург ради этого вечера. Петербургский корреспондент, г. Буква, сообщил уже читателям об овациях, сделанных композитору публикой, и потому, не останавливаясь на них, мы перейдем к самому произведению [1].

Новая опера П. И. Чайковского ближе всех его прежних подходит к тому стилю, который называют декламационным. Прослушав оперу, мы вынесли убеждение, что этот стиль в значительной степени навязан композитору либреттистом, давшим такое чрезмерное обилие текста, большею частью неудобного для музыки, что с ним трудно было справиться. Композитору пришлось всячески изворачиваться, чтобы втиснуть в музыкальные рамки всю данную

ему массу лиц и сцен, значительная часть которых совсем не нужна и составляет излишний балласт, как тяжелые гири, тормозящий движение оперы.

Сюжет Чародейки пересказан г. Буквой и потому, предполагая его известным читателю, мы скажем несколько слов о либретто, как канве для музыки.

Драма и опера, имея черты сходства, как сценическое представление, глубоко различны между собою в средствах выражения. В драме не только общая картина и связь действия, но и внутренняя жизнь действующих лиц выражается описательно, и чем тоньше и глубже момент драмы, тем слову труднее с ним совладать, так что является необходимость не только в длинных монологах и диалогах, но и в эпизодических сценах и лицах, с помощью которых живее и яснее воспроизводится скрытый психологический процесс, обусловливаемый тем или другим драматическим положением. Чем больше в драме разбросано мелких штрихов, дополняющих главную картину, тем легче становится задача исполнителей главных ролей, для которых эти дополнительные описания приготовляют и настраивают зрителя. В опере условия диаметрально противоположны: насколько музыка слаба и даже бессильна в сравнении со словом в сфере реального описания, настолько она могуча в выражении чувства, настроения, внутренней жизни духа в моменты возбуждения, высоко поднимающего его над уровнем обыденного строя. Здесь, где область слова кончается и оно делается бессильным и бледным, здесь начинается царство музыки, и она, безграничный властелин в области живописи внутренних ощущений, выступает на свою настоящую дорогу. Задача оперного либреттиста состоит прежде всего в понимании требований музыки, и прежние знаме-

нитые либреттисты или сами были до известной степени музыкантами, как напр., Метастазио [2] и Дапонтэ [3], или, как Скриб [4], писали под диктовку композитора. В наше время был Вагнер, сам писавший либретто своих опер, и ныне живущий, приобретший в последнее время известность либреттиста, оперный композитор итальянец Бойто [5]. Оперное либретто прежде всего требует чрезвычайной сжатости, эскизной, можно сказать, обрисовки общих очертаний сюжета и совершенного преобладания главных положений и сцен драмы над всем второстепенным, дополнительным. Если в оперных либретто вполне или в значительной степени удовлетворяющих своему назначению, встречаются картины общего содержания, бытовые и т. п., то им отводится место не более того, сколько нужно для выяснения общего фона действия и, наконец, чтобы дать отдых зрителю и слушателю между сильными моментами драмы, составляющими ее главное содержание. Мы могли бы подкрепить наши положения ссылками на многие произведения, но объем нашей заметки и без того грозит разрастись не в меру, а потому мы и воздержимся от всяких дальнейших пояснений.

Либретто Чародейки при всех его несомненных литературных достоинствах грешит полным несоответствием с требованиями музыки. Масса подробностей всякого рода совершенно поглощает, по крайней мере в количественном отношении, главное содержание. Народные сцены с мелкими бытовыми чертами: игрою зернью, восхвалением кулачного боя (звучащим для нас чем-то не совсем русским), дракой с княжьими холопами и т. п. занимают, например, столько места, что самое развитие драмы делается весьма поспешно, с очень слабой внутренней связью и мотивировкой. На сцене множество лиц для действия не нужных, а главные лица обри-

сованы наскоро, так что зритель получает понятие о них только по аттестациям, высказываемым или ими самими, или окружающими. Сама Кума, счастливо задуманная, но слабо выполненное лицо, так мало выяснена, что не будь действительно чарующей прелести сопровождающей ее музыки, то трудно было бы понять, в чем заключаются те «чары», которые неотразимо влекут всех к ней; скорее ее можно бы принять за сметливую, чувственно-сентиментальную бабенку, умеющую обделывать свои дела и выходить сухой из воды. Другие главные лица снабжены чем-то вроде ярлыков с обозначением их характеров и способностей. Одна из главных пружин действия дьяк Мамыров (злодей старинных либретто) совсем исчезает после второго акта, а на смену ему в его злодейской роли, в последнем акте является мелодраматический колдун Кудьма̀, дающий возможность не разрешить, а разрубить кое-как завязанный узел драмы. Паисий, пройдоха — странник составляет комическое лицо оперы, весь комизм которого, впрочем, заключается только в особенном церковно-славянском наречии, каким он выражается — эффект и не новый, и не симпатичный. О других лицах мы не будем распространяться, скажем только, что между ними нет ни одного вполне законченного, живого, разве сделать только исключение для княгини, неуклонно преследующей свою цель до конца. Но слабость обрисовки главных лиц еще не составляет наибольшего неудобства для композитора; главный недостаток либретто заключается в их бессодержательной многоречивости и в массе эпизодических сцен и лиц, быстро сменяющихся, разбивающих действие на маленькие пестрые кусочки и не позволяющие музыканту применить широко развитые формы, составляющие одно из сильнейших средств музыки.

Что касается музыки, то она представляет столько отдельных красот, что о них можно было бы написать большую статью. То высокое и почетное положение, какое занимает П. И. Чайковский в среде первых знаменитостей Европы, принадлежит ему по праву. Такое сочетание творческой силы изобретения в мелодии и гармонии с таким мастерством формы и изложения в оркестре и голосах встречается не часто. Все качества, составившие славу нашего знаменитого композитора, проявляются во всей своей силе в Чародейке; рассматривая ее музыку с чисто технической стороны, мы должны сказать, что с нашей точки зрения Чародейка представляет высшую ступень мастерства, какого только достигал ее автор, но в то же время сознаемся, что в общем она нам нравится менее некоторых прежних его опер, как напр., Евгений Онегин и Черевички. Самый крупный недостаток нового произведения заключается, на наш взгляд, в некотором стремлении к реальной правдивости музыкальной речи, к так называемой у нас декламации.

Реализм на сцене вообще так условен, что чем более думают приблизиться к нему, фотографируя нормальные процессы жизни, тем дальше уходят от настоящего художественного реализма. У нас, и не только у нас, много говорилось и писалось о «музыкальной правде», много делалось и делается опытов ее осуществления, но нам кажется, что во всех этих поисках забывается одно — сама музыка. Художественная правда прежде всего не допускает никакого насилия над формами, в которых она выражается, будь то слово, краска, скульптурная линия или звуковое сочетание. Музыка давно выработала самостоятельные формы, и действительно правдивой она может быть, только вращаясь в них. Ес-

ли же музыка захочет подчеркивать всякое слово текста, то она откровенно должна сделаться его рабой и послушно следовать за своим господином, куда он пожелает, не претендуя ни на какую самостоятельность; тогда она будет только пополнять недостаток человеческого голоса, произносящего слово, оттеняя резко и ясно понижения и повышения речи декламирующего стихи,— так, вероятно, делалось у поэтов древней Эллады; что касается опытов смешанного рода, как декламация под музыку, то мы не принимаем их в соображение в данном случае. Быть может, в будущем выработаются несуществующие еще формы поэзии и музыки, в которых они будут вступать в братский, равноправный союз, но пока их нет, этих форм, и при сочетании слова и музыки один из этих элементов непременно берет верх: или слово служит канвой для музыки, вполне ей подчиняясь, или, наоборот, музыка, теряя свой самостоятельный облик, делается слугою текста. До сих пор мы не знаем практических примеров компромисса между этими искусствами, которые оправдали бы надежды на близость их равноправного слияния. П. И. Чайковский при всей его чуткости к красоте поэзии прежде всего музыкант, как бы против воли поступающийся своим внутренним чувством веяниям времени. Но непосредственность его художественной натуры не позволяет ему сделать полную уступку и потому является местами некоторая ложность положения: иногда декламация получает у него слишком законченную музыкальную форму, вредящую ее естественности, а иногда, наоборот, подчинение условиям декламации вредит его естественному способу выражения — музыкальному языку. Очень хотелось бы привести теперь нотные примеры и по ним сделать анализ, так как мы, лично, не обладаем

способностью описывать музыку — «слова так бессильны» в этом отношении,— но мы укажем для образца хотя бы одно место по клавираусцугу: на последней строке 74 страницы являются четыре инструментальных такта, превосходно рисующих грациозную и вкрадчивую фигуру Кумы; они хотя и закончены, но не совершенно. Чайковский-музыкант изобрел счастливое начало темы, а Чайковский-декламатор оборвал ее и превратил в коротенькую фразу, появляющуюся несколько раз. При всей своей красивости, фраза эта для музыки слишком коротка, а декламацию она связывает по рукам и ногам, так что получается, совсем не совпадающее с логическим, ритмическое окончание фразы, на второй строке следующей страницы [6]. Мы взяли первый попавшийся пример. Компромиссы подобного рода между музыкой и требованиями декламации мы не можем назвать удачными. В других местах замечается противуположное явление: в угоду декламации музыка теряет интерес и в гармониях является случайность, обусловливаемая подчинением тексту, так что, благодаря многоречивости либретто, постоянно приходится следить за борьбой двух враждебных элементов, утомляюще действующей на слушателя и не доставляющей выигрыша ни одной стороне.

Сбросивши с себя тяготевшую на нас обузу несимпатичного нам рода композиции и покончив с ней, мы можем перейти в ту светлую область, где искусство, не связанное никакими насильно наложенными путами, проявляется во всей своей красоте и могуществе,— мы говорим о законченных нумерах разбираемой нами оперы. Но здесь, к сожалению, мы должны сложить оружие: нотных примеров приводить мы не можем, описывать музыку не умеем, а уснащать свой отчет техническими тер-

минами считаем совершенно бесцельным занятием, потому что мы пишем не для музыкантов, а для публики, совсем не обязанной быть знакомой с языком, выработанным специалистами для своего удобства. Мы, попросту, должны делиться нашими впечатлениями, как мы их воспринимаем наравне со всей непосвященной публикой. Музыкальные критики и теоретики приходят и уходят, но не они говорят последнее слово — последнее слово говорит жизнь, публика, как ее представитель. В чужой нам петербургской публике мы услышали также созвучные ноты, какие привыкли слышать и в Москве. Почти всякий законченный нумер оперы вызывал шумные одобрения; хотя некоторые выдающиеся нумера прошли, не возбудив особенного сочувствия, но причиной была степень совершенства исполнения *. На нашего брата, музыканта, исполнение не действует так сильно, как на публику; мы имеем полную возможность судить об исполнении и сочинении независимо одно от другого, но все-таки случается, что и мы поддаемся впечатлению исполнения — чего же требовать от публики?

Если бы нам нужно было сделать перечень хороших мест оперы, то нам бы пришлось поименовать почти все ее отдельные нумера; но если бы мы захотели указать на особенно выдающиеся, то, следуя порядку сцен, мы укажем на лишенный всяких претензий первый хор, прелестное, поэтическое ариозо Кумы, не совсем удавшееся в исполнении, приветственный хор княжичу, децимет, сцену и хор «Как по людям хмель гуляет». Во втором акте неотразимо обаятельно действуют женский хор в начале и дуэт княгини с княжичем. Третий акт весь

---

* Точнее, недостаточная степень совершенства исполнения.— *С. Ш.*

сплошь мог бы быть лучшим в опере, если бы средства исполнителей отвечали в должной мере поставленной им задаче. Четвертый акт с превосходным ариозо и квартетом мог бы занимать не последнее место, но его портит мелодраматическая подкладка всего действия и заключительная сцена, где либреттист, вероятно по неопытности, думал представить композитору возможность произвести эффект музыкальным изображением бури, громов и молний, где дикий колдун Кудьма «адски» хохочет, где исполнителю роли князя приходится добрых пять минут ломаться на сцене, изображая сумасшедшего галлюцината,— сцена сугубо лишняя, ибо драма кончилась раньше с убийством князем сына.

Переходя к исполнению, мы прежде всего должны сказать, что такой постановки, такого режиссерского мастерства нам еще не случалось видеть. Все массы живут действительной жизнью на сцене; декорации — художественные произведения, которыми не налюбуешься [7]. Оркестр — выше похвал, хоры превосходны, хотя и уступают московским в детальности отделки. Солисты не так безукоризненны. Г-жа Павловская [8] нас совсем не удовлетворила в заглавной роли; у ней совсем нет той чувственной красоты голоса, которая составляет необходимую принадлежность ее партии; сознание этого недостатка, вероятно, мешало артистке отнестись к роли с обычным ей самообладанием; она была слишком суетлива, слишком хитра, пронырлива и недостаточно обаятельна, так что образ Кумы, сильный спокойным сознанием своей красоты и ума, совсем не вышел. Г. Мельников [9] (князь), несмотря на некоторые ущербы, нанесенные неумолимым временем его голосу, провел свою роль талантливо и одушевленно, хотя в следующих представлениях у него, вероятно, будет больше спокойствия и рас-

чета в употреблении своих средств. Княжич, г. Васильев [10], имеет хороший голос, но не умеет владеть им; во всяком случае ему можно простить многое за ту несомненную старательность, за то желание сделать возможно лучшее, с каким он отнесся к своей партии. Г-жа Славина [11] была очень хороша в княгине, даже слишком хороша и молода для столь почтенной дамы, хотя и не старой. Она пела очень хорошо, хотя ей и приходилось переделывать несколько свою высокую партию. Безукоризненно хорош был г. Стравинский [12] (дьяк Мамыров); этот вдумчивый, умный артист сумел сделать многое из своей небольшой роли. Никто из исполнителей не имел такого решительного успеха, как он, и мы в этом отношении совершенно сходимся с публикой, ценя в г. Стравинском артиста, относящегося к делу с тем вниманием, добросовестностью и талантом, какие мы можем пожелать всем.

Резюмируя все полученные впечатления, мы можем сказать, что если Чародейка и не есть для нас идеал оперы, то во всяком случае она действует так непосредственно на чувство, возбуждает такое ощущение неподдельной красоты, что еще и еще раз проникаешься чувством невыразимого уважения к ее творцу — П. И. Чайковскому.

«ЧАРОДЕЙКА»

Опера П. И. Чайковского

Мы излагали сюжет оперы в № 325 Московских ведомостей[1], теперь скажем о нем еще несколько слов, ради общей характеристики, тем более, что либретто имеет очень важное значение и принадлежит перу такого известного драматурга, как И. В. Шпажинский. Недавно, говоря об опере Ледяной дом[2] и о русских либреттистах, я упомянул об их стремлении прийти на помощь музыке, подбирая для нее, по их мнению, наивыгоднейшие, хотя бы лишенные смысла, эффекты, вероятно, памятуя афоризм Вольтера, гласящий, что если какую глупость сказать и зазорно, то спеть ее все-таки можно. Вольтер говорил, конечно, на основании знакомства со многими оперными текстами и всегда мог подкрепить свое мнение доказательствами, но допуская возможность, он не додумался до обязательности или желательности глупостей для музыки. У русских либреттистов взгляд на дело, кажется, шире, и они как будто убеждены в такой обязательности. Одним из доказательств может послужить Чародейка Чайковского.

И. В. Шпажинский сделал либретто из своей же трагедии того же названия, занимающей видное место в русской драматической литературе. Нужно

сказать, что по стиху и языку либретто Чародейки принадлежит к лучшим из русских, и если б автор ограничился простым сокращением своей трагедии, то оно было бы одним из лучших и по содержанию. К сожалению, либреттист, кроме сокращений, не вполне достаточных, сделал еще вставки и изменения, пагубно отозвавшиеся на сюжете и музыке.

Не можем не упомянуть о характернейшей вставке в первом акте, где кулачный Марсель — Кичига должен петь ариетту с припевом вместо: «Пиф, паф, пуф» — «Бей, души, дроби, лупи!» — Положим, в Частной опере это «героическое» место пропускают, но в печати оно осталось, и так как мы считаем Чародейку оперой, имеющей впереди еще долгую будущность, то, быть может, на других сценах такого пропуска и не будут делать, особенно если в дирекции развиты будут симпатии к сильным, хотя бы и лишенным смысла эффектам.

Но эта вставка — пустяк, легко устранимый. Гораздо хуже последний акт оперы, безжалостно испорченный изменениями и прибавками, сравнительно с последним актом трагедии. В русском драматурге решительно непостижимо такое вводное лицо, как нелепый и совсем не русский колдун Кудьма, о котором в трагедии, кажется, только упоминается. Ради этого ненужного и невозможного лица совсем испорчен конец оперы, сильный в трагедии и шаблонно эффектный здесь.

Я близко знал художественные воззрения и вкусы покойного П. И. Чайковского и не могу себе представить, чтоб он сам придумал такой конец, какой теперь имеется в опере.

Мне помнится разговор, бывший у нас с Чайковским, вскоре после того, как он получил оконченное либретто. Я не помню, чтобы у нас заходила речь

о сценарии оперы, но помню жалобы композитора на чрезмерное обилие текста; ему не был известен адрес уехавшего из Москвы И. В. Шпажинского, и он не мог к нему обратиться хотя бы письменно, а между тем не считал себя в праве сделать в либретто какие-либо сокращения или изменения без его разрешения. Так он и принялся за работу, применяя для сжатости ариозный стиль, быть может, в большей степени, нежели того требовала его художественная натура.

Не помню, почему он не хотел или не мог отложить работу с Чародейкой, на это могли быть разные причины: во-первых, когда он увлекался сюжетом, то не мог удержать работы творчества, совершавшейся в нем, а во-вторых, он, быть может, обещал Петербургской дирекции окончить оперу к известному сроку, а такие обещания он всегда сдерживал.

Рассказывая мне однажды о самой тяжелой поре своей жизни, он сказал: «Я даже не сдержал обещания дать пьесу для сборника в память Беллини и не мог ничего написать; поэтому ты поймешь, в каком я находился состоянии». Действительно, по отношению к Чайковскому такого факта было совершенно достаточно и дальнейших пояснений не требовалось.

Неудобно построен и третий акт оперы. Одна сцена Юрия с Настасьей дает музыке вполне достаточный материал для самостоятельного акта оперы. Теперь эта сцена кажется растянутою, но едва ли не потому, что в ней есть скомканность и недоговоренность в музыке, вынужденная необходимостью вместить в одном действии два большие дуэта с промежуточною сценою. Свидание «кумы» с княжичем представляет такое богатство и разнообразие положений и перехода чувства, что заботиться о

сжатости музыки композитору, вероятно, было очень трудно; кажется, имей он больше простора, и впечатления растянутости не получилось бы, ибо оно, по нашему мнению, является последствием не размеров сцены, а скорее отрывочной спешности в ее развитии. Впрочем, главный недостаток третьего действия заключается в непосредственном почти сопоставлении двух таких сильных дуэтов, какими действие начинается и оканчивается. При всей противоположности содержания обеих сцен, они в то же время и однородны, что также невыгодно для общего впечатления.

Опере предшествует оркестровое введение, построенное главным образом на темах ариозо из первого акта, где «кума» воспевает ширь и красоту места при слиянии Оки с Волгой, где и происходит действие оперы.

Говоря строго, в первом акте оперы действия почти нет, ибо в смысле развития сюжета имеет значение только наезд князя-наместника из Нижнего и впечатление, сделанное на него хозяйкой заезжего двора. Но первый акт великолепен по музыкальному содержанию, как огромная интродукция оперы, где попутно с широкою бытовою картиной делается экспозиция главного мотива драмы — внезапно вспыхнувшей любви князя Курлятева к чародейке-красавице Настасье.

Хотя композитор делит акт на несколько отдельных нумеров, но все они идут в такой живой, непосредственной связи, что образуют одно огромное целое, где постоянно возрастающие пирование и гульба завершаются в конце бешеною пляской скоморохов. Этой цельности первого акта не мешает даже такой самостоятельный нумер, как ариозо Настасьи «Гляну ль с Нижнего», ибо оно тесно входит в общий план музыкального развития.

В частности же ариозо и следующее за ним появление княжича, проезжающего мимо в лодке, образуют серединную часть, спокойная красота которой предшествует последней части целого — появлению князя-наместника.

Здесь, кстати, можно упомянуть о том, что темпо хора, приветствующего княжича, было взято слишком скоро, хор этот, по нашему мнению, составляет не контраст, а сходный *pendant* к ариозо кумы. Оба нумера характеризуют два лица с их красотою, здоровою свежестью и молодым довольством жизнию. Поэтому нам бы хотелось в хоре Es-dur если не медленного, то совсем спокойного движения, без признака торопливости.

Как мы уже говорили выше, Чайковский в *Чародейке* прибегал к ариозному стилю едва ли не больше, нежели в какой-либо другой опере, и выказал большое мастерство в умении владеть им. У русских композиторов ариозный стиль имеет, нам кажется, своеобразный характер.

В Западной музыке давно уже явилось стремление сгладить противоположности склада речитатива и певучих, законченных нумеров. Еще у Донизетти встречаются речитативные сцены, объединенные общим фоном оркестрового сопровождения. Верди в своих первых операх сделал в этом отношении большой шаг назад, но потом дошел до большого мастерства именно в подобных сценах, породив, к сожалению, напыщенным ничтожеством музыки в своих ранних речитативах прискорбную манеру исполнения итальянских певцов, от которых эта манера в преувеличенном и шаблонно-однообразном виде перешла и к русским.

Немецкий композитор Маршнер[3], не известный у нас, ввел в оперу драматическую сцену, где ариозные моменты играли наиболее значительную роль;

эта драматическая сцена послужила точкой отправления для Вагнера, постепенно дошедшего до распространения этого приема на целую оперу, ставшую у него музыкальной драмой, без отдельных законченных нумеров. У западных композиторов речитатив постепенно принимал бо́льшую последовательность, связность и мелодическое значение.

Глинка, начиная с «Ивана Сусанина», ввел совершенно самостоятельную манеру, заменив речитатив мелодиями, имеющими в его первой опере везде почти правильное симметричное строение, а во второй — гораздо более свободное, но не нарушающее мелодического значения ариозные фразы, которыми у него заменен простой речитатив.

Большинство русских композиторов пошло по стопам Глинки, и особенность приема родоначальника русской школы до сих пор отличает русские оперы ото всех остальных.

Чайковский был также последователем Глинки, но применял ариозный стиль с очень большою свободой, пользуясь и законченными почти небольшими формами, и ритмически свободным разложением мелодических форм в декламационные фразы. С этой стороны Чародейка принадлежит к замечательнейшим произведениям нашего композитора.

В Чародейке имеются и характеризующие темы, которые мы затруднимся назвать лейтмотивами; такие темы имеют и кума, и княгиня; вообще Чайковский был очень воздержан с этим приемом, да и сам Вагнер пользовался им умеренно, если дело шло не о символических предметах и лицах, как в Нибелунгах или Парсифале. В русской музыке последнего времени лейтмотивы стали угрожающе плодиться, и этот способ характеристики грозит превратиться в докучную манерность [4], но

Чайковский в этом неповинен, ибо у него характеризующие темы и мотивы являлись исключениями, а не общим правилом.

С поднятием занавеса в Чародейке начинается живая сцена, диалогизованная между отдельными лицами и вступлениями хора. Она прерывается песней входящего женского хора, с различными сменами в аккомпанементе оркестра, потом снова начинается живой музыкальный диалог с характерными деталями в оркестре. Эта вступительная часть дополняется еще хором в $^{5}/_{4}$ новых гостей, приехавших из Нижнего.

Естественная непринужденность музыки удивительно гармонирует с живым настроением этих народных сцен, очень живо и правдиво написанных как у либреттиста, так и у композитора. Это отдел первого действия, характеризующий народную жизнь, среди которой совершается вся драма.

За сим следует то, что мы называем серединною частью: ариозо «кумы» и встречный привет княжича. В ариозо отражается спокойная величавость картины, вдохновляющей «куму» — чародейку и кладущей свой отпечаток и на характеристику самой героини оперы. Такое же спокойствие красоты лежит и на привете народа любимому княжичу, о чем мы уже говорили.

Лишь когда в оркестре затихает постепенно тема привета, возобновляется опять живая сцена в народном песенном складе. Переходным звеном к заключительной части служит сцена переполоха, вызванного приближением грозного князя-наместника и его злобного советника дьяка Мамырова, имеющего, между прочим, и свой мотив.

Вся эта заключительная часть очень сложна по форме и мастерски согласована в музыке со сценическим движением, живо отражая и характеры от-

дельных лиц, и глухое недовольство народной толпы, переходящее потом в буйное веселье.

«Кума» здесь является умною и смелою очаровательницею, сразу угадывающею внутреннюю слабость грозного князя и быстро смиряющею его своими вкрадчиво-лукавыми и в то же время смелыми речами. Чарами красоты и женского кокетства она подчиняет себе наружно-неукротимого владыку Нижнего-Новгорода и может свободно издеваться над бешенством злобного дьяка.

Г-жа Цветкова вообще была очень хороша в роли главной героини оперы, не взирая на ее огромную трудность и в музыкальном, и в сценическом отношениях. Конечно, можно придать роли и партии еще большее разнообразие и рельефность в оттенках сложного характера «кумы», но для этого нужны совсем исключительные вокальные средства и большой сценический талант. Мы довольствуемся тем, что может дать г-жа Цветкова с ее красивым голосом, музыкальностью и умным исполнением. Мы обратим внимание на одно место, где слова и музыка изображают две разные стороны героини. Когда, несмотря на грозные речи князя, кума, уже сказавши про себя: «Грозы большой не мнится мне», обращается с хитрыми намеками на лживость дьяка, то здесь в ее словах виден только хитрый ум женщины, композитор же, не особенно заботясь о декламации слов, главным образом, рисует чары кокетства, ибо на них основано и действие речей кумы. Прелестная четырехтактная фраза, служащая основой обращения кумы на словах: «Кто ябедным наветом» и т. д. служит изображением обаятельной красавицы, и здесь музыке должно быть отведено первое место, как выражению главной сущности данного момента действия.

Нам не совсем понравилось, что г-жа Цветкова,

ради более выразительной декламации слов, иногда разбивала легкими приостановками движение мелодии, что, по нашему мнению, ошибочно: в этом месте слова служат второстепенным дополнением музыки, а не наоборот; красивая плавность, вкрадчивая прелесть музыки не должны здесь ничем нарушаться, тем более что все это ариозное обращение имеет почти самостоятельно законченную форму, даже с возвращением начальной фразы в конце. Все это место требует очень тонкой отделки, но прежде всего с музыкальной стороны и выдвигать на первый план декламационные акценты совсем не следует, сосредоточив внимание на грации женского кокетства.

Вслед затем начинается финал первого акта превосходным ансамблем a cappella для десяти самостоятельных голосов, со вступающим позднее хором. Хотя партии в этом децимете и не все одинаково важны, однако, на первом плане, нам кажется, нужна общая звучность, приблизительно равная по силе у всех. Нам исполнение децимета показалось немного вялым, именно по тусклой звучности общей массы. Не знаем, сделано ли это преднамеренно или получилось случайно, тем не менее на это нужно бы обратить внимание, так как и небольшие голоса могут дать достаточно звука, если пожелают, а верхняя партия сопрано и так будет выделяться достаточно, только общий фон может быть значительно красивее.

Превосходная песнь о хмеле, развивающаяся все живее и сильнее, захватывает весь ансамбль и доходит до самого разгульного веселья. Все завершается удалою пляской скоморохов.

Мы почитаем весь первый акт замечательным произведением в музыкальном отношении. Присмотревшись хорошенько, в нем можно увидеть чрезвы-

чайную стройность общей формы, но, кроме того, весь акт может служить образцом музыкального реализма, отражающего и поэзию, и правду жизни. В музыке масса искусства, но нигде не чувствуется искусственности, все, напротив, отличается совершенною простотой и естественностью.

Зато для исполнения первый акт необычайно труден по множеству тех небольших деталей, из которых слагается целое. Партия кумы в этом акте представляет особенно сложную задачу, но мы об этом уже говорили. Главная трудность, однако, заключается в слаженности ансамбля, достигнуть которой скоро нельзя. В оркестре также столько самостоятельных картинок и дополнительных штрихов, что нужно потратить много работы, чтобы привести все в равновесие и ясность.

Исполнение в спектакле двадцать четвертого ноября нельзя было назвать вполне удовлетворительным, но, приняв во внимание невероятное число спектаклей, даваемых Частною оперой, приходится изумляться и достигнутым результатам. Если звучность хора слаба, то иначе это и быть не может. Мы уже говорили о невозможности требовать от оркестра и хора хорошего исполнения при восьми или девяти спектаклях в неделю; еще раз возвращаться к этому предмету мы не будем, хотя и остаемся при нашем убеждении, что даже в материальном отношении это очень плохой расчет.

Начиная со вторника и кончая воскресением 26 ноября Частная опера дала девять дневных и вечерних спектаклей. Ну, чем это не ремесленное заведение, да еще перед большим праздником, когда работают день и ночь? Имеется ли человеческая возможность ожидать при этом исполнения, сколько-нибудь подходящего к понятию об артистическом? По-нашему, невозможно, и если

дирекция театра Солодовникова этого не сознает, то для публики тем не менее не составляет секрета и она не особенно увлекается даже такими новостями, как Чародейка, по крайней мере на первом представлении театр не был полон, а этот факт достаточно говорит о степени верности материальных расчетов дирекции.

Мы не касаемся деталей исполнения, потому что сознаем невозможность предъявлять сколько-нибудь значительные требования. Так мы будем поступать и относительно следующих актов Чародейки.

Во втором акте оперы ариозный стиль применяется в обширном размере, и простой речитатив без аккомпанемента чередуется с ариозными почти законченными местами. Такова первая сцена княгини, Мамырова и сестры его Ненилы. В начале вплетается грациозный женский хор мастериц, поющих за сценой. В петербургском исполнении 12—13 лет назад все хоровые ансамбли были превосходны и, если в первом акте сравнительно слабою вышла исполнительница партии кумы, то второй, сколько помнится, шел очень хорошо, хотя мы и не можем припомнить, кто именно пел тогда партии участвующих в первой сцене; женский хор звучал тогда очаровательно. Вся эта первая сцена очень трудна по сложной детальности ее построения. В спектакле 24 ноября роль княгини исполняла талантливая г-жа Ростовцева [5] очень хорошо и умно; по гриму она была едва ли не слишком молода, имея вид младшей сестры, если не дочери собственного сына. Значительно слабее был г. Тассин в роли Мамырова, ему ариозный стиль дается очень трудно. Впрочем, благодаря, вероятно, артистическому руководительству М. М. Ипполитова-Иванова [6], в Частной опере почти не слышишь заупокойного сладкопения в речитативах, составляющего обычную, если не

обязательную манеру для исполнителей Большого театра.

Сцена и дуэт княгини с княжичем принадлежат к благодарнейшим для исполнителей, хотя дуэт этот совсем заправски-формальный. При всей красивости этого нумера, отзвук старомодности, какого до тех пор в опере не слышалось, невольно заставляет думать, что такой дуэт не совсем у места среди предшествующего и последующего.

В дальнейших сценах акта докучным становится бродяга Паисий с его деланным языком и комизмом. Положим, исполнитель роли г. Шетилов был бесцветен, однако едва ли возможно сделать ее интересною, ибо слишком легко впасть в шарж и сценическую фальшь, которые могут быть еще хуже бесцветности *.

Князь Курлятев, наместник царский или великокняжеский, выступает здесь полнее, нежели в первом акте. Его внутренний разлад, порожденный внезапно вспыхнувшей страстью к обольстительной Настасье, выводит наружу слабость характера этого пылкого, избалованного самоуправца. Г. Шевелев[7] был в этой роли очень хорош и в первом акте и здесь. Слабоватость его нижних нот выкупалась великолепным верхним регистром, которым он блистал в своем ариозо, и сентиментальный оттенок этого нумера выходил очень правдивым в исполнении артиста; не нужно только пересаливать в этом отношении, то есть в сентиментальности. Сцена между князем и княгиней очень хороша и хорошо была исполнена г-жой Ростовцевой и г. Шевелевым. Здесь русский музыкальный реализм нашел превосходное выражение, и сцена эта представляет

---

* Сменивший потом первоначального исполнителя г. Шкафер был очень хорош в этой роли.

богатое поле для музыкально-сценического изображения, очень, впрочем, трудного по несовместимости его ни с каким оперным шаблоном.

Следующая за сим народная сцена опять написана очень живо. В Петербурге она исполнялась замечательно хорошо и лучшего в этом роде мы не видели ничего в русских операх.

В театре Солодовникова сцена идет далеко не особенно хорошо, но в Петербурге это было, конечно, плодом долгой и настойчивой работы, для которой Частная опера не имеет времени, а наспех тут ничего нельзя сделать, потому что учить нужно не хор, а каждого хориста в отдельности, почти как самостоятельных солистов.

Финал второго действия также очень сложен, и трудно вообразить себе предел возможного здесь совершенства исполнения. Всякий оттенок шаблонности приема у певцов внесет в этом финале решительный разлад между композицией и исполнением. А где же найти подбор артистов, свободных от условных привычек и манер? Нужно, чтобы прежде народилась русская школа пения, чтобы она стала основой изучения вокального стиля в русских консерваториях, оттуда перешла бы на сцену и сменила ту художественную фальшь, которую мы слышим в большей или меньшей степени на всех русских оперных сценах, всего более в исполнении русских же опер. Но когда это может случиться? Когда русские композиторы и вокальные их исполнители будут говорить на одном музыкальном языке? Мы не можем даже приблизительно представить себе, когда это случится: быть может, через десять лет, а быть может, через столетие, во всяком случае не ранее того, когда профессоры пения сделаются настоящими музыкантами.

Частная опера в понимании русских композито-

ров стоит гораздо ближе к истине, нежели, например, Большой театр, то есть, говоря иными словами, исполнение в Частной опере гораздо ближе к тому, что написано композиторами, которых мы считаем более понимающими свое дело, нежели какие бы то ни было не согласные с ними авторитеты. Поэтому, если в Частной опере бывает недоученность, неуверенность в исполнении, то, во всяком случае, нет по крайней мере убийственной манерности, все мертвящей, чувствуется более живая, разумная связь между композицией и исполнением. Это и является причиной того, что Большой театр, с его заунывною манерой, в несколько представлений хоронит *Мазепу* Чайковского, а в Частной опере то же произведение живет и делает сборы. С *Чародейкой*, вероятно, будет то же самое, если не помешает усердие побить всякие рекорды в количествах оперных представлений в возможно меньший срок, хотя они, кажется, уже побиты.

Оркестровое введение к третьему акту составляет род обширного ритурнеля к следующей затем сцене и дуэту между князем и Настасьей. При всех музыкальных достоинствах этой сцены, она не вполне удовлетворяет, кажется, недостаточною сжатостью и закругленностью формы. Текст слишком многословен, бешеная страсть князя мало трогает, хотя все в музыке очень красиво. Г-жа Цветкова и г. Шевелев хороши в дуэте, хотя и желалось бы в исполнении больше энергии и больше оттенков, особенно в партии кумы, то мечтающей о любви, то властно останавливающей порывы князя.

Задача исполнительницы партии кумы очень тяжела в третьем действии. Даже в речитативно-ариозной сцене с дядей и Полей она имеет очень важные и сильные моменты, когда узнает, например, что любимый ею княжич поклялся ее убить,

так что все время приходится поддерживать очень приподнятое настроение.

Последующая сцена княжича и Настасьи представляет огромные трудности. Быть может, в действительности и бывают такие случаи, когда переходы от вражды и ненависти к любви делаются так скоро, как у княжича, но воспроизвести это на сцене более или менее правдоподобно нам кажется очень трудно. Однако слову, при его определенности выражения, все-таки доступно обозначать вполне ясно самые резкие и внезапные переходы чувства. Сделать это в музыке несравненно труднее, ибо очень резкие смены настроений должны породить и бессвязность, и неясность. При неопределенности музыкального языка, нужна очень большая последовательность в музыке, чтобы получилась известная осмысленность впечатления. Не знаем, возможно ли что-либо подобное в данной сцене Чародейки, но, по нашему мнению, Чайковский не достиг этого в своей композиции, которая может очень нравиться, но не захватывает с тою силою, какую здесь желалось бы иметь. Быть может, причина этому лежит в некоторой отрывочности развития, являющейся результатом склада текста, но, во всяком случае, сцена эта, долженствующая быть кульминационною точкой оперы, в сущности, не имеет ни такой силы, ни значения.

В третьем представлении Чародейки, бывшем 1 декабря, г-жа Цветкова и г. Секар-Рожанский[8] очень хорошо спели этот дуэт; их прекрасные голоса очень гармонировали с характером композиции. Мы хотя и говорили сейчас, что она не совсем нас удовлетворяет в смысле драматического момента оперы, но как вокальный нумер дуэт вполне достоин своего автора и по богатству мелодии, и по красоте музыки вообще. Хорошо спетый, он произ-

водит сильное впечатление на слушателей и принадлежит к числу мест оперы, имеющих наибольший успех.

В ряду опер Чайковского *Чародейка* занимает едва ли не первое место по значительности роли оркестра и мастерству, с каким композитор им пользовался. Ариозный стиль, играющий большую роль в композиции, дает повод к отдельным небольшим картинкам в оркестре, дополняющим иногда почти декламационную роль вокальных партий. Превосходные детали оркестра встречаются на каждом шагу, и если бы упоминать о них, то пришлось бы испестрить всю статью перечислением таких чудеснейших деталей. Если мы этого не делаем, то лишь потому, что никакие описания и хвалебные эпитеты не могут передать самой музыки, а многочисленность отступлений такого рода необходимо должна сделать изложение утомительным. Мы только ограничимся советом обращать в *Чародейке* внимание на оркестр по крайней мере такое же, как и на вокальные партии, ибо в ариозно-декламационных сценах нередко наиболее важное содержание переносится в оркестр, между тем как голос иногда декламирует текст, имеющий второстепенное значение.

В последнем действии оперы сюжет, вероятно ради постановочных эффектов, уклоняется от развязки, как она делается в трагедии. Впрочем, уклонение это заключается, главным образом, в перенесении места действия в дикую лесную местность на берегу Оки. Здесь находится не жилище, а берлога звероподобного и, вероятно, сумасшедшего колдуна Кудьмы. Как невероятно и необъяснимо это лицо, так невероятно и собрание здесь главных действующих лиц. Прежде других является сюда княгиня, которую приводит бродяга Паисий. Это появление

еще можно объяснить намерением княгини добыть у колдуна яда, хотя она могла сделать это через посредство того же Паисия или Мамырова. Впрочем, еще раньше сюда попадает княжич Юрий с охотниками, поет ариозо и поручает Журану привести именно сюда Настасью, дабы отсюда уже умчать ее куда-то подальше.

Княжич, охотники и Журан уходят. Пока княгиня, переговорив с колдуном, уходит в его берлогу за ядом, Журан привозит в лодке Куму и странным образом оставляет ее с ее пожитками одну; провожавшие Куму ее постоянные гости из Нижнего тоже уезжают. Пока Кума поет арию, из берлоги выходит княгиня и подносит ненавистной сопернице яд в воде.

Затем постепенно являются княжич, на руках которого Настасья умирает,— а потом и князь, убивающий сына и сходящий затем с ума; его также покидают все, один Кудьма адски хохочет среди разыгравшейся грозы и бури.

Все эти сценические ухищрения и невероятности действуют очень неприятно и расхолаживают впечатление, ибо вся обстановка своею натянутою искусственностью мешает сценической иллюзии и заставляет относиться с недоверием, если не с насмешкой, ко всему происходящему перед зрителями. Не будь Чародейка русскою оперой, тогда, быть может, легче было бы примириться со всеми подобными чрезвычайностями, имеющими объяснение в историческом прошлом западноевропейского искусства, оставившем в нем свои следы до сих пор. У нас и в литературе писатели во вкусе Марлинского были явлением случайным, мимолетным. В музыке едва ли не один Ц. А. Кюи пленялся романтическими сюжетами, но взятыми из иностранной литературы и сохраняющими свой иноземный

характер; другие из выдающихся русских композиторов, кажется, не брались за подобные задачи, разве только в начале своей карьеры им случалось заплатить дань этому направлению, как, например, Даргомыжскому в Эсмеральде или Чайковскому в Ундине, им же самим уничтоженной.

В последнем акте Чародейки есть музыкальный перл, вполне достойный таланта композитора — это ариозо Настасьи, удивительно искреннее и сильное по своей выразительности. Эффектно также ариозо Юрия. Быть может, нерасположение к построению либретто мешает нам относиться с должною симпатией к музыке, но мы должны сознаться, что, например, сцена грозы и сумасшествия князя нас не особенно пленяет. Вообще такая задача для музыки нам представляется мало благодарною, ибо всякие звукоподражательные эффекты грубы для ее средств. Все музыкальные бури в сущности довольно сходны между собой и лучшая из них в пасторальной симфонии Бетховена хороша, главным образом, в своем начальном приближении и потом контрастом с предыдущим и последующим. В исполнении Частной оперы колдуна Кудьму, к нашему удовольствию, совсем почти пропускают, оставляя из его партии сравнительно немногое.

Исполнение Чародейки в третьем представлении было уже уверенное и спокойное у солистов. Слабее прочего идет первый акт, где хор играет очень важную роль. В первоначальной постановке оперы в Петербурге этот акт, напротив, шел всего живее и лучше.

За весьма немногими исключениями, исполнители сольных партий были хороши. Всего больше нам понравилась известная стильность исполнения, не чувствовалось почти шаблонных итальяно-русских

приемов пения, с которыми оперу, подобную Чародейке, можно совсем убить. Мы почитаем это, главным образом, заслугой капельмейстера, в значительной степени достигшего объединения исполнителей в стиле композиции. Оперные провинциализмы слышались сравнительно очень редко, и мы приписываем большой успех Чародейки в публике прежде всего едва ли не живости и движению в ариозных сценах, только при этом условии и могущих производить настоящее впечатление.

Частная опера воскресила к жизни забытую оперу Чайковского, и теперь опять похоронить ее едва ли будет возможно. Будем надеяться, что и Кузнец Вакула или Черевички дождутся также своей очереди, и публика получит возможность судить, насколько несправедливо осуждено на забвение это превосходное произведение[9]. Тогда Частная опера будет иметь более полный цикл опер Чайковского, нежели какая-либо другая сцена. Сила обстоятельств и симпатии публики указывают дирекции театра Солодовникова единственно верный путь; остается только ему следовать. А если бы оказалось возможным уменьшить количество спектаклей, то это одно возвысило бы и качество их, и симпатии публики.

Постановка Чародейки сделана довольно хорошая, но мы не находим оснований распространяться о ней. Мы забыли упомянуть еще об оркестре. Насколько позволяют его средства, он исполняет свое дело хорошо, а местами даже и очень хорошо.

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Сюжет заимствован из повести Пушкина. Либретто М. Чайковского. Музыка П. Чайковского.

Первое представление в Мариинском театре 7 декабря 1890 г.

Новая опера П. И. Чайковского, возбуждавшая большой интерес еще до появления в продаже клавираусцуга и до постановки на сцене, наконец, предстала перед публикой. По первому представлению судить о степени успеха оперы вообще нельзя. Как бы ни были шумны и торжественны овации композитору, в обыкновенных случаях на них полагаться не следует, ибо тут могут играть значительную роль симпатии публики к любимому автору. Относительно «Пиковой дамы», кажется, впрочем, это едва ли применимо: впечатление получилось такое сильное и глубокое, что оно скорее могло парализовать, нежели преувеличить восторги публики. Нет сомнения, что это произведение вскоре станет достоянием всех русских оперных сцен, в том числе и московской, и быть может, на этой последней «Пиковой даме» посчастливится более, нежели другим операм П. И. Чайковского, которых в репертуаре значится три, а не дается ни одна.

«Пиковая дама» появляется в конце 25-летнего поприща композитора, писавшего почти во всех ро-

дах музыки; но опере он отводил особое внимание. Не будучи ни последователем Вагнера, ни какого-либо из консервативных направлений, г. Чайковский чутко прислушивался ко всякому новому движению, знакомился со всякой новостью в области музыкальной литературы, но не поддавался никакому исключительному влиянию, и едва ли мы ошибемся, если скажем, что для Чайковского как в начале, так и в конце его двадцатипятилетней карьеры высшими образцами в деле оперной композиции оставались Моцарт и Глинка, которым он сохранил верность и до сих пор. Впрочем, я не хочу сказать, чтобы П. И. был подражателем того или другого из этих великих композиторов, хотя в таком положении ничего предосудительного не было бы; я хочу указать скорее на родственность художественных натур, оставляя в стороне всякое сравнение.

В истории искусства мы встречаем в рядах наиболее выдающихся деятелей два основных типа: представителями одного являются энергические натуры, пробивающие себе совершенно новые пути вперед или в сторону; таких художников тяготит даже их связь с прошлым,— они стремятся пересоздать все и действительно заставляют иногда искусство сделать огромный шаг вперед. Но обыкновенно всякая чрезвычайно напряженная энергия ведет за собой известную односторонность, необходимую для сосредоточенности усилия. Для примера мы возьмем из области истории оперы ее великого реформатора, Глюка [1]. Никто другой не сообщал опере такого могучего движения вперед, как он; но нельзя не признать известной односторонности в его собственном направлении, заставлявшем его стремиться даже к забвению того, что он музыкант, как он сам говорит в знаменитом предисловии к своей «Альцесте». Сама музыка и ее формы составляли для него лишь

средство к достижению главной цели — драматической правды и выразительности. Аналогичное с ним явление представляет Вагнер, преследовавший приблизительно сходные цели. Разница между ними заключается в том, что Глюк ставил себе задачей искание драматической правды, не стесненной никакими ограничивающими условиями, а Вагнер, стремясь подчинить музыку драме, в то же время самую драму низводил с высоты реальной живописи человеческой жизни с ее чувствами и страстями на скудную почву туманного и отвлеченного символизма, как это проявилось в его последних созданиях: «Кольце Нибелунгов» и «Парсифале». Чтобы не отвлекаться очень в сторону от главного предмета, мы не будем вдаваться в определение громадной разницы между Глюком и Вагнером в характере их деятельности и значении. История еще не произнесла своего приговора о Вагнере; но, присматриваясь к последствиям возбужденного им движения, едва ли ошибочно будет сказать, что этот великий художник настолько же подвинул искусство вперед, насколько заставил уклониться от истинного пути жизненной правды в сухую область отвлеченных рассудочных построений. Заслуги Вагнера относятся не столько к музыкальной драме, сколько к области чистой музыки, которую он обогатил весьма многим в ее средствах выражения.

Наряду с этими реформаторами стоят другие деятели, задача которых заключалась не столько в открытии новых путей, сколько в завершении намеченного ранее. Моцарт явился таким завершителем форм классической оперы. Будучи воспитан главным образом на музыке итальянских композиторов XVIII в., познакомившись в годы своих юношеских странствий с музыкой главнейших центров Европы и будучи, наконец, почти современником Глюка, Мо-

царт воспринял и усвоил все господствовавшие стили музыки и дал формам тогдашней оперы их окончательное завершение, оставив на долю Бетховена сделать то же с формами музыки инструментальной. Родоначальник русской музыки, Глинка, был натурой, родственной по свойствам своего таланта Моцарту, хотя историческое его значение совсем иное. Чайковский относится также к этому роду художественных натур. Начавши с увлечения итальянской музыкой во дни своей юности, он постепенно прошел все ступени развития и приобрел самое широкое знакомство с музыкальной литературой, в особенности новой и новейшей. Будучи богатым мелодистом и поклонником красоты формы прежде всего, он не увлекся Вагнером,— его натуре чуждо и даже враждебно отрицание музыкальной формы и замена ее какими-то расплывчатыми туманными определениями, свойственными Вагнеру-теоретику, хотя Вагнер-музыкант часто находится в противоречии с этими теориями. Сверх того Чайковский из воспоминаний об итальянской опере, а также о Моцарте, сохранил любовь к человеческому голосу, подчиненная роль которого в последнем периоде творчества Вагнера не могла быть ему симпатичной. Но вместе с тем П. И. чувствовал, что время прежних узких форм миновало, что современная опера не может состоять из разграниченных речитативами арий, дуэтов и т. п. Ему нужны были формы более широкие, свободные, и уже в прежних своих сочинениях он дал превосходнейшие образцы подобного рода творчества; достаточно вспомнить вторую картину «Евгения Онегина», где сцена Татьяны с няней, письмо Татьяны и заключительный дуэт представляют одно большое целое; к подобным же формам он стремился и в «Пиковой даме».

Но прежде разбора музыки нужно рассказать в

кратких словах содержание оперы. Хотя повесть Пушкина, послужившая основой сюжета, должна быть известна русским читателям, но в либретто сделаны довольно значительные отступления. Прежде всего действие перенесено к последним годам царствования Екатерины. Герман, сохраняющий основные черты лица повести Пушкина, разнится от него тем, что он страстно влюблен в Лизу. Сама Лиза, из бедной компаньонки, превращена во внучку графини ***. Жажда выигрыша, овладевшая Германом, сама по себе мотивируется желанием приобрести богатство, которое позволило бы ему приблизиться к Лизе. Герман не есть настоящий игрок, для которого на первом месте стоят волнения игры,— для него игра есть только средство разом приобрести то положение, к которому он стремится.

В первой картине Герман рассказывает своему приятелю Томскому о своей любви к богатой и знатной незнакомке, которая не может быть ему ровней, так как у него нет ни знатности, ни богатства. В это время на сцену является сама незнакомка в сопровождении своей бабушки, графини ***. Герман одновременно узнает ее имя и то, что она уже невеста князя Елецкого. Тлевший в груди Германа огонь любви вспыхивает страшным пожаром. Его властная, энергичная натура отказывается примириться с утратой любимой девушки; он не может уступить ее никому без отчаянной борьбы на жизнь и смерть. В то время, как Герман в страшном возбуждении ищет в своем уме средств для такой борьбы, Томский при нем рассказывает о прошлом графини-бабушки, об ее страсти к игре и о приключении в Париже, где граф Сен-Жермен открыл ей секрет трех карт, позволивший отыграть свой огромный проигрыш. В душу Германа западают слова Томского о предсказании, сделанном графине, что

она погибнет от того, кто «пылко и страстно любя, придет, чтобы силой узнать от нее три карты». Он применяет это к себе, потому что он любит страстно и пылко. Все расходятся; разыгрывается гроза, но Герман, погруженный в свои думы, ничего не замечает; наконец, он восклицает, что Лиза будет принадлежать ему или он умрет. С этими словами Герман убегает.

Во второй картине действие происходит в комнате Лизы; у нее собрались подруги, старающиеся вывести ее из задумчивости, в которую она погружена. Подруги расходятся, Лиза остается одна и в страстном монологе высказывает овладевшую ею любовь к Герману. Вдруг сам Герман является через дверь балкона, выходящего в сад. Лиза, испуганная, хочет бежать, но Герман удерживает ее; он пришел проститься с ней, как умирающий. Страстные мольбы Германа трогают Лизу; он берет ее руку и покрывает поцелуями. В это время слышится стук: то пришла графиня, услышавшая шум. Герман прячется, Лиза едва имеет силы сказать несколько слов бабушке, которая, наконец, ворча, уходит, приказывая Лизе ложиться спать. Пока Лиза провожает ее, Герман выходит из-за занавески и в раздумье повторяет слова Томского о предсказании; но стряхивает с себя это воспоминание. На него повеяло могильным холодом, смерть ему страшна, и когда Лиза возвращается, он говорит, что она ему раскрыла зарю счастья и что он хочет жить и умереть с ней; она сама должна решить его судьбу: одно ее слово — и он умрет. Лиза не может противиться дальше и падает в его объятия. Этим оканчивается первый акт.

Первая картина 2-го акта представляет маскарадный бал у богатого сановника. Среди танцев и других забав дается интермедия «Искренность па-

стушки»; текст для этой пасторали взят подлинный, из одного произведения подобного рода прошлого столетия, некоего Коробанова. Среди разных сцен бала приятели Германа подтрунивают над ним, подкрадываясь и напоминая ему о секрете трех карт. Герман, которым эта мысль уже совершенно овладела и почти свела с ума, не знает — слышит ли он это действительно или это только бред его расстроенного воображения. К нему подходит Лиза в маске, отдает ему ключ от потаенной двери, через которую он пройдет сперва в спальню бабушки, а потом в ее комнату. Герман видит в этом указание судьбы и решает сегодня же узнать тайну у графини. Возвещают прибытие на бал императрицы, и занавес падает.

Вторая картина второго акта происходит в спальне у графини. Герман входит через потаенную дверь. Спустя несколько времени он слышит шум шагов и прячется. Графиня с Лизой возвращаются с бала, горничные и приживалки ведут графиню в будуар, откуда она возвращается в шлафроке и ночном чепце. Графиня хочет спать в кресле и прогоняет приживалок и горничных. Она вспоминает о временах молодости и засыпает, напевая. Входит Герман. Графиня просыпается и от ужаса не может произнести ни слова; Герман истощает перед нею мольбы открыть ему ее тайну; графиня ничего не отвечает; тогда он вынимает пистолет, и графиня падает мертвой от страха. Лиза, привлеченная шумом, приходит, узнает все и в отчаянии падает на труп бабушки. Герман убегает.

В первой картине третьего акта Герман сидит один в своей комнате в казарме; его преследуют галлюцинации, напоминающие похороны графини. В окно кто-то заглядывает. Герман в ужасе хочет бежать, но призрак графини загораживает ему до-

рогу и называет ему три карты: тройку, семерку и туза. Герман в безумии повторяет бессознательно эти слова.

Во второй картине Лиза ждет Германа на берегу Зимней канавки. В глубине сцены — набережная Невы и Петропавловская крепость, освещенная луной. Лизу мучат сомнения относительно Германа; она не хочет считать его убийцей графини, но в то же время боится, что это так. Наконец, Герман приходит. Лиза бросается к нему; он сначала повторяет те нежные слова, с которыми она к нему обращается; но мысли его путаются; он говорит, что им нужно бежать в игорный дом, с грубой насмешкой рассказывает о смерти графини и, наконец, перестает узнавать Лизу, отталкивает ее и убегает. Лиза видит, что Герман погиб, и в отчаянии бросается в Неву.

Последняя картина происходит в игорном доме. Герман приходит туда и к общему изумлению ставит на карту сорок тысяч; его тройка выигрывает. Он удваивает ставку и снова выигрывает. Общее волнение; банкомет не хочет держать больше. Тогда вызывается присутствующий здесь князь Елецкий. Герман смущен, но ставит карту и думает, что его туз выиграл, но в руках у него оказывается дама, и он проиграл все. Является призрак графини, Герман закалывается; собрав последние силы, он просит прощения у князя Елецкого. Ему видится Лиза, прощающая его, и он умирает со словами любви к ней.

Автору либретто М. И. Чайковскому предстояла трудная, даже страшная задача, не только дать произведению Пушкина другую форму, но и сделать в нем изменения, неизбежные вследствие требований оперы, как музыкальной драмы. Если он разрешил эту задачу, то лишь благодаря тому благоговейному

уважению к произведению гениального поэта, которое чувствуется во всем, что либреттисту пришлось по необходимости изменить или прибавить. Сверх того, ему удалось избежать того недостатка, которым оперные либретто страдают всего чаще: у г. Чайковского совсем нет длиннот или лишних подробностей, он дает композитору именно то, что ему нужно, то есть ряд сильных драматических положений и настроений, открывающих широкий простор музыке.

Перейдем к музыке, постановке и исполнению. Началу оперы предшествует короткая инструментальная интродукция, построенная на нескольких темах оперы. Интродукция написана прекрасно. Занавес поднимается. Сцена представляет площадку Летнего сада. Гуляющие, дети, нянюшки и т. д. Постановка и движение различных групп на сцене достойны мейнингенцев [2] и не оставляют желать лучшего. Музыка всей первой картины составляет как бы одно целое, распадающееся на части, имеющие между собою тесную внутреннюю и внешнюю связь. По отношению к драме первая картина есть экспозиция сюжета, а по отношению к музыке — большая интродукция с весьма разнообразной сменой картин и настроений. Отдельные части расположены так, что они и контрастируют между собой и служат вместе одна другой продолжением. Все это придает музыке чрезвычайную цельность и живость. Начинается сцена хором нянюшек и детей; очень мил миниатюрный марш детей, играющих в солдаты и проходящих через сцену со своими трубами и барабаном. К этому нумеру непосредственно примыкает следующая сцена — Чекалинского и Сурина, говорящих об игре,— и приходящих вслед затем Томского и Германа; последний в красивом элегическом ариозо рассказывает о любви своей. Гуляющие наполня-

ют сцену, и хор свежего, бодрого характера прекрасно оттеняет предыдущее; опять возвращаются Герман, Томский и др., являются графиня с Лизой и ее женихом; момент встречи и невольный трепет, овладевший всеми, передан в коротеньком, очень характерном квинтете. Следующая баллада Томского, в которой он рассказывает о похождениях графини, отделена более ясно от прочих. Это превосходный нумер; в нем, между прочим, является место, проходящее через всю оперу; в балладе оно относится к эпизоду с тайной трех карт, а в опере, в различных измененных видах, служит постоянным спутником графини. Этот лейтмотив состоит из очень своеобразной, небывалой гармонической секвенции с мелодическим мотивом в басу. В опере она является то целиком, то берется один мотив баса, разнообразно меняющийся. Последняя часть мотива, состоящая из нисходящей фразы, всегда появляется, когда дело идет о трех картах. Заключительная сцена картины имеет чисто инструментальный характер.

Начало второй картины составляет полнейший контраст с окончанием первой. Для полноты впечатления нужно бы ей начаться тотчас вслед за первой, без промежутка, но сложность постановки заставляет сделать антракт, хотя и небольшой в несколько минут. Мариинский театр все-таки, должно быть, не имеет средств для такой быстрой, моментальной перемены сложных декораций, как, например, делается в Байрейте. При поднятии занавеса Лиза со своей подругой Полиной поют дуэт с аккомпанементом клавесина. Дуэт написан во вкусе старинных романсов, но прелестен и полон поэзии. Исполнение его не совсем удалось г-жам Фигнер [3] и Долиной [4] в смысле интонации, но тем не менее дуэт заставили повторить. Это один из немногих нумеров

оперы, повторение которых возможно; остальные слишком тесно связаны между собой. После дуэта Полина одна поет романс очень чувствительный и красивый, а потом все барышни, чтобы развеселить Лизу, поют хоровую песню и пляшут. Песня состоит из бойких, ловких вариаций на простую восьмитактную тему. Очень мило комически-серьезное ариозо гувернантки, журящей девиц за неприличную их кругу забаву, то есть за песню и пляску. Финал первого акта — один из лучших перлов оперы. Ариозо Лизы и ее страстное, восторженное обращение к ночи удивительно красивы и поэтичны, а следующий затем дуэт с Германом нужно поставить еще выше. Это такая полнота страсти, такое пламенное и вместе с тем нежное излияние, что трудно поставить что-либо наряду с такой музыкой. В исполнении нам показалось слишком скоро начало дуэта, в первой его теме не слышно было того molto espressivo, которое требует автор. Зато средняя часть была взята уж слишком медленно и превратилась из анданте в adagio molto. Конечно, на первом представлении все исполнители неизбежно волнуются и следствием этого может явиться некоторое преувеличение темпа.

Музыка первой картины второго акта состоит большею частью из подражания композиторам прошлого столетия. Сначала певчие поют кант, написанный во вкусе Бортнянского[5]. После арии князя и небольшой сцены следует интермедия «Искренность пастушки». Музыка этой интермедии в своем роде шедевр, с точки зрения выдержанности стиля она безукоризненна; если бы ее попробовать выдать за одно из сочинений Моцарта, то самые тонкие знатоки могли бы, пожалуй, этому поверить. Интермедия начинается хором пастухов и пастушек, оканчивающимся танцами. Следует прелестный дуэт Прилепы

и Миловзора; начало его темы напоминает начало куплетов Папагено из «Волшебной флейты» *. После дуэта следует финал интермедии, состоящей из сцены с Златогором, после которой повторяется реприза дуэта, сначала Прилепой и Миловзором, а потом хором пастухов и пастушек. В заключение пастухи и пастушки поют свой первоначальный хор. Интермедия давалась среди гостей, присутствовавших на балу, как это делалось при представлениях подобных пасторалей при различных дворах Европы в XVII и XVIII веках. Что касается постановки интермедии, то ее роскошь и вместе с тем изящество превосходит все, о чем случалось слышать, не только видеть. Не говоря о каких-нибудь тех или других сценах Европы, едва ли при дворе Людовика XIV в Версале видели что-либо подобное: столько вкуса и красоты было во всем. Все эти пастухи и пастушки, особенно, когда они стали в группу в конце интермедии, точно сняты с драгоценнейшего старинного фарфора. Картина заканчивается старинным полонезом «Гром победы раздавайся».

Вторая картина того же акта представляет самый резкий контраст с первой: там все было блеск, радость и веселье; здесь же с первого такта оркестрового вступления чувствуется, что близится нечто грозное, наводящее трепет. Здесь музыка вполне вступает в свои права и рисует тот внутренний мир ощущений, который чувствуется, но не передается ни словом, ни средствами какого-либо другого искусства, кроме музыки. Оркестровая интродукция картины имеет ту техническую особенность, что она все время держится на фигуре в секстолях, состоящей из двух нот: до диез и ре на нижней струне альта; кроме того, через два такта повторяется все одна и та же фигура в басах: си, ля-си и септимой

* *Моцарта.— С. Ш.*

вниз до диез. Когда входит Герман, его монолог продолжается на таком же оркестровом фоне, как и начало. Шум шагов заставляет Германа спрятаться. Хор горничных и приживалок графини очень характерен в своей приниженности, но он не рассеивает мрака, висящего над действующими лицами. Графиня ворчит, ей не нравится новое, она вспоминает свою молодость и поет песенку Гретри [6], которую она будто бы пела в Париже.

В либретто встречаются разные литературные анахронизмы, а в данном случае мы имеем дело с анахронизмом музыкальным, ибо песенка взята из оперы «Ричард Львиное Сердце» Гретри, которая в первый раз была поставлена в 1785 г., то есть около того времени, когда по либретто происходит действие «Пиковой дамы». Конечно, это не имеет большого значения, а по характеру своему песенка удивительно идет к этой сцене, так что в художественном отношении ее присутствие вполне оправдывается.

Графиня засыпает, напевая, предварительно выгнав из комнаты горничных и приживалок. Входит Герман; графиня просыпается. Вся сцена идет как у Пушкина; либреттист сохранил даже текст Пушкина в обращениях Германа к графине. Немой ужас последней, страстные мольбы Германа и, наконец, смерть графини нашли в музыке удивительно сильное и правдивое выражение, позволяющее причислить эту сцену к высочайшим образцам драматической музыки. Словами описывать ее мы не беремся, определять различные ее части техническими терминами можно только для специалистов, а потому нам остается дать лишь совет ознакомиться с музыкой хотя бы по клавираусцугу оперы.

Следующая картина, первая в третьем действии, производит необыкновенно сильное впечатление по

своему музыкальному и сценическому эффекту. Инструментальный антракт начинается погребальной музыкой; она прерывается необыкновенно поэтично светлой фанфарой трубы, играющей зорю. При поднятии занавеса Герман один на сцене; его неотступно преследуют воспоминания о похоронах графини, слышатся отголоски похоронного пения. Начинает завывать ветер; появляется призрак графини, говорящий Герману на одной ноте, сопровождающейся удивительно красивыми, бесстрастно-таинственными гармониями в оркестре. Музыка имеет здесь характер чего-то загробного, страшного и вместе с тем неотразимо привлекательного. Это место производит потрясающее действие.

Впечатление получилось такое, что после него аплодисменты и вызовы казались чем-то странным, неуместным. Вся эта картина в своем роде есть тоже шедевр; ею сюжет драмы собственно уже исчерпан; гибель Германа и Лизы уже решена, и все последующее есть только необходимый вывод, заранее известный. Лиза, убедившись в безумии Германа, бросается в отчаянии в Неву. В этой картине довольно красиво ариозо Лизы, имеющее оттенок народной песни. Дуэт с Германом сравнительно слабее всего предшествующего, хотя и не лишен внешней красивости. Последняя картина оперы очень коротка, но, несмотря на краткость, состоит почти исключительно из второстепенных подробностей, рисующих жизнь игорного дома. С появлением Германа наступает последний момент оперы; действие идет чрезвычайно быстро. Герман поет, между прочим, песню, в которой высказывается весь его пессимизм; это чрезвычайно эффектный, но вместе с тем и трудный для певца нумер. Смерть Германа является моментом примирения, и опера оканчивается музыкальными воспоминаниями о любви его к Лизе.

Исполнена опера была очень хорошо. Г-н Направник провел ее мастерски. Г. Фигнер был превосходен в партии Германа, представляющей необыкновенно благодарную задачу для актера и певца, но вместе с тем и огромные трудности. Г-жа Фигнер весьма драматично провела партию Лизы, хотя ей и мешало нездоровье. Опера обставлена так тщательно, что даже все второстепенные партии были поручены наиболее выдающимся силам Петербургского оперного персонала. Изящество и богатство обстановки не оставляли желать ничего лучшего.

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в 3 действиях и 7 картинах. Сюжет заимствован из повести Пушкина. Либретто М. Чайковского, музыка П. Чайковского.

Пиковая Дама Пушкина на первый взгляд представляет совсем не особенно выгодный материал для оперного либретто; ее, пожалуй, можно назвать психологическим этюдом, главная фигура которого, Герман, не может возбуждать особенных симпатий. У Пушкина она навеяна была, вероятно, господствовавшею тогда в высших и средних кругах страстью к игре; ему случалось знавать и видеть знаменитых игроков, выигравших колоссальные суммы, а также и жертв пагубной страсти к картам. Сам Пушкин, хотя и в слабой степени, но поддавался по временам этому влечению. В те времена карты доводили нередко до тяжких положений, разрешавшихся трагически. В наше время карточная игра уже утратила такое значение; если и существуют люди, ведущие более или менее крупную игру, то все это ничто в сравнении с прежним, и в сущности теперь страстные игроки страдают скорее от бесплодной, иссушающей ум и сердце потери времени, нежели от материального ущерба. У нас место прежних карт заняла биржевая игра, коммерческие аферы и т. п. Несимпатичная страсть к наживе, которая

приводит в оправдание себе только собственный риск, конечно, существует, хотя и приняла другие формы, еще менее симпатичные, нежели прежде, ибо нечистый игрок в карты, даже при удаче, клеймился общественным презрением, а ловкий биржевой делец, наживающий деньги посредством ложных слухов, обманов и различных махинаций, находит поощрение за такие действия и уже ни в каком случае осуждению большинства не подвергается. В прежнем игроке было нечто героическое в его поединке, иногда действительно на жизнь и смерть, и этот, в сущности, хотя и фальшивый героизм мог с известной точки зрения придать поэтический колорит такой фигуре. У Пушкина Герман имеет такие черты; страсть его низменна, но увлечение его, хотя и болезненное, искренно, и в нем чувствуется несокрушимая энергия натуры. Самая неудача, разрушившая все планы Германа и безвозвратно погубившая его, в то же время примиряет с ним, ибо не сделай он роковой ошибки и выиграй свои три карты, он сошел бы на степень шулера, подсмотревшего или подтасовавшего карты и выигравшего наверно; гибель же сохраняет за фигурой Германа оттенок энергической натуры, павшей в страстной борьбе. Все же для главной фигуры оперы этого мало, и сюжет Пушкина в своем неприкосновенном виде не может дать содержания для большой оперы. Тем не менее, этим сюжетом пользовались и ранее. В 1850 году в Париже была поставлена La dame de pique, опера в трех актах Галеви[1], с текстом Скриба. Впрочем, в этом либретто из Пушкина ничего почти не осталось; вот его содержание в кратких словах: княгиня Полоцкая узнала от императрицы Екатерины секрет верного выигрыша в азартную игру; при этом дама пик играет особенную роль. С помощью этого секрета молодой офицер Нелидов выигрывает

у своего полковника и соперника в любви, Цициянова, большую сумму денег и женится на Полоцкой. На этот же сюжет была написана оперетка довольно известным немецким композитором Францем Зуппе [2]. В обоих этих произведениях трагический элемент совершенно отсутствует. В либретто «Пиковой дамы» М. Чайковского сделаны крупные отступления от Пушкина, но совершенно в противуположную сторону: здесь трагическая напряженность положений действующих лиц доведена до крайней степени, а музыка, как мы увидим, еще усиливает эту напряженность, придавая ей известную осязательность, реальность. Отступления от Пушкина у г. Чайковского важны не столько в количественном, сколько в качественном отношении, что, впрочем, видно будет при изложении содержания оперы.

При поднятии занавеса театр представляет Летний Сад в Петербурге. Весна. На скамейках площадки сидят и расхаживают нянюшки, гувернантки и кормилицы. Дети играют в горелки; другие прыгают через веревочку и прочее. Мальчики, играющие в солдатики, маршем проходят через сцену. Входят Чекалинский и Сурин, разговаривающие об игре, за ними появляются Герман и граф Томский; Томский спрашивает Германа, отчего он мрачен. Герман говорит, что он влюблен в девушку, но не знает ее имени. На слова Томского, что надо узнать, кто она, а там и предложение сделать, Герман отвечает, что она знатна и ему принадлежать не может, но что он ее никогда не разлюбит. Гуляющие наполняют сцену. Входит князь Елецкий; Чекалинский и Томский спрашивают его, правда ли, что он жених? Князь отвечает утвердительно, его поздравляют и спрашивают, кто его невеста? В это время входят графиня *** и ее внучка Лиза: «Вот она!»,—говорит князь, указывая на Лизу. Герман в

отчаянии, его незнакомка и есть Лиза, ставшая невестой князя Елецкого. Графиня безотчетно пугается при виде Германа; Лиза смущена видом Германа, внимание которого она уже ранее заметила; Томский видит смущение Германа и Лизы, князь также поражен ее внезапным волнением. Князь, графиня и Лиза уходят. Герман угрожающе говорит вслед князю, что ему еще рано торжествовать. Чекалинский и Сурин расспрашивают о графине Томского, тот рассказывает им, что в молодости она славилась красотой и что много лет назад в Париже по ней сходила с ума вся молодежь, но она никого не удостоивала внимания, увлекаясь только игрой, за которой проводила все ночи. Однажды в Версале au jeu de la Reine «Venus moscovite», как ее называли, проигралась. Влюбленный в нее граф Сен-Жермен следил за ней и слышал, как она шептала, что отыграла бы все, если бы только могла взять три карты. Улучив минуту, граф предложил ей, ценой свиданья, назвать три карты, которые непременно выиграют; графиня вспылила, но граф был не трус, и когда через день графиня опять явилась к игре, то она уже знала три карты, и, смело поставив одну за другою, вернула свое. После она однажды назвала три карты своему мужу, другой раз их юный красавец узнал, но в эту же ночь графине явился призрак и сказал ей, что она умрет от третьего, который, пылко, страстно любя, придет, чтобы силой узнать от нее три карты. Чекалинский и Сурин подсмеиваются над платонической страстью Германа к игре и советуют ему попробовать счастья у графини. Гроза приближается, гром гремит, гуляющие торопятся в разные стороны. Оставшийся один Герман не замечает грозы и задумчиво повторяет предсказание призрака, очевидно, пытаясь применить его к себе, но вспоминает о помолвке Лизы

и в отчаянии клянется, что так или иначе она будет принадлежать ему или он умрет. С этими словами он убегает, и занавес опускается.

Вторая картина происходит в комнате Лизы, у которой собрались ее подруги. Лиза и одна из ее подруг, Полина, поют дуэт; потом Полина поет чувствительный романс печального содержания; все тронуты ее пением. Полина вспомнила, что в такой день грустные песни неуместны и предлагает всем вместе спеть веселую. Барышни поют и пляшут. Является гувернантка и укоряет их за эту неприличную их кругу забаву. Гостьи Лизы расходятся; горничная тушит все, оставив одну свечу, хочет также затворить дверь на балкон, выходящий в сад, но Лиза останавливает ее, говоря, что ночь тепла. Оставшись одна, Лиза погружается в тревожные мечты; она не может дать себе отчета, отчего она полна тоской и страхом. Придя в возбужденное состояние, она страстно обращается к ночи и ей поверяет тайну своей любви к Герману. Среди ее восторженных излияний в дверях балкона появляется Герман. Лиза в немом ужасе отступает. Они молча смотрят друг на друга. Лиза делает движение уйти, но Герман молит ее остановиться. Она спрашивает, зачем он пришел, Герман отвечает: «Проститься!». Лиза грозит закричать, но Герман говорит, что он все равно умрет один или при других. Лиза опускает голову и молчит. Герман обращается к ней с мольбами, полными страсти, просит ее только о сожалении, чтоб умереть, благословляя ее. Тронутая Лиза плачет, Герман берет ее руку и покрывает ее поцелуями. Слышен шум шагов и стук в дверь. Герман прячется за портьеру. Графиня слышала шум в комнате Лизы и спрашивает ее об этом, Лиза растерянно говорит, что она ходила по комнате, что ей не спится. Графиня велит ей затворить

балкон и ложиться спать, затем, ворча, уходит. Лиза, затворив дверь за графиней, подходит к балкону и знаком приказывает Герману уходить. Он просит пощадить его, теперь, когда явился призрак счастья, смерть страшна ему; Лиза должна решить его судьбу; она колеблется, слабеет, наконец, восклицает: «живи» и падает в его объятия. Этим заканчивается первый акт.

Я остановлюсь пока на этом, чтобы попробовать охарактеризовать новое произведение П. И. Чайковского. Прежде всего в либретто есть крупные отступления от Пушкина, вследствие которых главные действующие лица: Герман и Лиза получают совсем иное освещение, а кроме того, еще самое время действия отнесено к эпохе Екатерины вместо Александра I. Я должен сознаться, что не совсем понимаю, зачем понадобилось сделать эту перестановку во времени действия; если это было ради костюмов, то эта причина слишком слаба, мы уже видели, что костюмы 20-х годов нашего столетия нисколько не вредят успеху Евгения Онегина[3],—если это нужно было ради интермедии второго акта, то она была бы гораздо меньшим анахронизмом в Александровскую эпоху, нежели многое, с чем мы еще встретимся в тексте либретто, в Екатерининскую. Либретто Пиковая дама представляет то достоинство, что благодаря, во-первых, его происхождению из повести Пушкина, а во-вторых, несомненному искусству и уму либреттиста,— действующие лица в нем отнюдь непохожи на шаблонно-оперные, безличные фигуры, напротив, это все живые лица с определенными характерами и положениями. Это относится и ко всем второстепенным лицам; что касается до главных, то Лиза, несомненно, читала Карамзина и даже Жуковского, а Герман, быть может, слышал кое-что о Байроне

На живые лица эпоха непременно кладет свой отпечаток, и они останутся тесно связанными с нею, не взирая ни на какие костюмы. Зритель ни на минуту не может быть обманут в этом отношении, и сценические аксессуары и уверения автора отнюдь не заставят его верить в правильность обозначения времени действия. Впрочем, достаточно изменить несколько строчек текста, чтобы все пришло в порядок и заняло свое надлежащее место.

Герман, сохраняя все главнейшие черты своего прототипа, присоединяет к ним одну новую и важную: он страстно, безумно влюблен в Лизу, обладание которою составляет главную задачу и цель его стремлений; его увлечение игрой как бы вытекает из этой преобладающей в нем страсти, но это увлечение, благодаря пылкости и сосредоточенности натуры Германа, превращается в idée fixe, доводящую его до сумасшествия. Он смотрит на выигрыш не как на цель, а как на средство сделаться богатым и бежать с Лизой прочь от людей, как говорит он в одном месте оперы. Если эта любовь приближает Германа к общему типу оперного тенора, стирая до известной степени своеобразные очертания лица повести Пушкина, то вместе с тем она дает ему более симпатичный человеческий характер, а счастливое вдохновение композитора, обрисовавшего эту любовь необыкновенно сильно, дополняет правдивость фигуры Германа и с избытком награждает его за утрату некоторой оригинальности. Что касается Лизы, то она поставлена совершенно в иное положение, нежели у Пушкина. В опере она не бедная компаньонка, а внучка и наследница богатой и знатной графини ***, вместе с тем Лиза — невеста князя Елецкого, одного из самых блестящих представителей петербургской аристократии. Таким образом Лиза в опере имеет весьма мало общего с

Лизой в повести. Характер Лизы страдает некоторою неопределенностью, но самая эта неопределенность дает тем больший простор композитору, облекшему этот образ в плоть и кровь, давшему в звуках Лизе ту самостоятельную, индивидуальную жизнь, которой она до известной степени лишена в либретто. Остальные действующие лица оперы, кроме графини, остающейся такою же, как и у Пушкина, не играют особенно выдающейся роли, и потому нет надобности останавливаться на них особенно. Мы перейдем к обзору общего хода действия первого акта и его музыкальной иллюстрации.

Музыка первой картины Пиковой дамы составляет как бы одно целое, распадающееся на отдельные эпизоды, тесно связанные между собой. После короткой интродукции поднимается занавес, и опера начинается очень оживленною сценой с хором детей, играющих в горелки, в солдаты, нянек и пр. Включенный сюда миниатюрный детский марш очень красив и эффектно заканчивается на фигуре basso ostinato. Этот нумер непосредственно переходит в сцену и ариозо Германа. Ариозо с элегическою мелодией очень красиво. Эта сцена опять переходит в хор гуляющих, бодрая веселость которого отлично оттеняется предшествующим настроением; в следующей сцене есть небольшой дуэт между Германом и князем Елецким, одушевленных противуположными настроениями. Являются на сцену графиня с Лизой. При этой встрече всеми главными лицами овладевает томительно-тревожное настроение, как бы предчувствие грядущих бед. Это дает повод к небольшому квинтету, отлично сделанному. По уходе графини, Лизы и князя, Томский в балладе рассказывает приключение с графиней в Париже, где она узнала секрет трех карт. Баллада написана в форме свободных вариаций для орке-

стра, и в ней в первый раз появляются мотивы, которые потом часто встречаются в опере, один из них характеризует графиню, другой имеет отношение к трем картам. Первый из этих мотивов есть очень оригинальная гармоническая секвенция таинственного характера. Вся баллада превосходно написана и составляет один из наиболее эффектных нумеров оперы. Заключительная сцена в музыке посвящена изображению грозы, на фоне которой Герман говорит свои страстные фразы. Вся музыка этой картины написана очень сжато и живо.

Вторая картина начинается дуэтом — романсом, который поют Лиза и подруга ее Полина. Этот нумер и следующий затем романс Полины суть подражания романсам, бывшим в ходу в первой четверти нашего столетия. Эти нумера имеют такое же значение и характер, как дуэт сестер Лариных, которым начинается *Евгений Онегин*. Музыка этих нумеров, несмотря на подражательный стиль, прелестна, и оба они, вероятно, будут пользоваться в публике таким же успехом, как и среди барышень— подруг Лизы в *Пиковой Даме*; в первом представлении дуэт был повторен. Чтобы разогнать грустное впечатление, оставленное романсом Полины, барышни поют веселую русскую песню и пляшут. После комически-серьезного ариозо гувернантки, укоряющей барышень за их легкомыслие, они уходят. Заключительная сцена первого акта оперы составляет один из драгоценнейших перлов *Пиковой Дамы*. Безотчетно тревожное состояние Лизы выливается в чрезвычайно красивом ариозо C-moll, необыкновенно хорошо рисующем это настроение и доходящем до своего апогея в восторженно страстном обращении к ночи; это место удивительно хорошо, но в первом представлении оно было сравнительно мало замечено, потому что не-

здоровье мешало г-же Фигнер исполнить его вполне рельефно. Появление Германа подготовлено этим мастерски. Эта подготовка вполне заменяет недостающую историю развития страсти Лизы к нему, и взаимное положение этих лиц делается совершенно ясным безо всякой натяжки. Совершенно понятно также, почему Лиза скорее поражена, нежели испугана появлением Германа, она как бы предчувствовала его, это появление стало даже как бы логическою необходимостью. После короткого речитатива начинается дуэт. Пленительно страстная первая тема, построенная на короткой ритмической фразе, начинается трехтактным ритмом, придающим теме особенно беспокойную страстность движения; после первых шести тактов является широкая, певучая контртема, к которой первый мотив становится контрапунктом. Вся эта первая часть дуэта проникнута необыкновенною страстностью, которая как будто томительно замирает на словах: «потом пусть смерть и с ней покой». Лиза почти побеждена уже, она слабеющим голосом может только произнести: «Уйдите». Меняется тональность, такт и ритм. Герман трогательно умоляет Лизу сжалиться над ним, берет ее руку и целует. На сцену является графиня, появление которой характеризуется мотивом из баллады Томского. По уходе графини Герман, как бы в забытье, повторяет все место баллады, относящееся к тайне трех карт, но гонит от себя это воспоминание и вновь обращается к Лизе; опять появляется первая тема дуэта, только вместо F-dur сначала в E-dur, опять в F-dur. Затем начинается модулирующая стретта [4], основанная на первом мотиве дуэта, который оканчивается в E-dur. Этот дуэт может стать на ряду с самыми сильными произведениями подобного рода; он положительно должен увлекать слушателя своею страстностию, но некото-

рые недостатки исполнения помешали полноте впечатления; в последующих представлениях дуэт, наверное, пройдет лучше. Дуэтом как бы заканчивается первая часть драмы. Судьба действующих лиц решена бесповоротно, и все остальное есть логически необходимый выход из совершившегося. Лиза, беззаветно отдавшись Герману, становится его послушною рабой, а в душу Германа уже запала безотвязная мысль, долженствующая свести его с ума и погубить его самого, Лизу и графиню. Это действие, составляющее узел драмы, само по себе составляет законченное целое, потому я и отделил его от прочего. Здесь мы встречаемся со всеми лучшими качествами П. И. Чайковского, как художника, с его мелодическим богатством, с громадным мастерством техники и, наконец, с тем здоровым реализмом, который составляет одну из характернейших черт его таланта, гораздо ярче и сильнее свидетельствующую о его кровном родстве с русскими художниками, поэтами, романистами, нежели какое-либо употребление народных мелодий.

В первой картине второго акта действие происходит на маскарадном балу богатого сановника. При поднятии занавеса идут танцы, певчие на хорах поют кант. Музыка этого места есть подражание стилю Бортнянского. Потом гости уходят смотреть фейерверк. Остаются на сцене Чекалинский, Сурин и Томский; Сурин рассказывает, смеясь, что Герман увлечен надеждой узнать от графини три карты, Томский не верит этому, а Чекалинский предлагает подразнить Германа. По уходе их, на сцену являются князь и Лиза. Замечая задумчивость и печаль Лизы, князь просит ее довериться ему и рассказать причины печали (ария князя). Князь и Лиза уходят. Входит Герман, читающий записку Лизы, в которой она просит его ждать ее после

представления интермедий в зале. Герман старается отделаться от мысли о трех картах, но не может, он уже чувствует, что эта мысль сводит его с ума. Гости возвращаются в залу, и Сурин с Чекалинским, приблизившись в толпе к Герману, нашептывают ему о трех картах; Герман испуганно вскакивает, но Сурин с Чекалинским скрываются в толпе. Герман не знает, что это такое, бред или насмешка. На сцене начинается представление интермедии «Искренность пастушки», текст которой либреттист заимствовал у некоего Коробанова, присяжного сочинителя подобных вещей, жившего в конце прошлого и начале нынешнего века. В музыкальном отношении интермедия есть отличное подражание стилю Моцарта, мастерски сделанное. Нумера интермедии состоят из хора пастухов и пастушек, танцев, дуэта Прилепы и Миловзора, и финала. Музыка эта прелестна сначала до конца и составляет прекрасный контраст со стилем всей оперы.

В заключительной сцене картины Лиза отдает Герману ключ от потайной двери в саду, через которую он может пройти в спальню графини и оттуда к ней. Герман решает, что сама судьба хочет, чтоб он узнал три карты. Возвещают прибытие на бал императрицы; гости и певчие поют заключение известного тогда полонеза «Гром победы раздавайся», занавес опускается. 4-я картина, то есть вторая во втором акте, происходит в спальне графини. Через потайную дверь входит Герман, скрывающийся, услышав шаги идущих. Входит графиня, окруженная суетящимися горничными и приживалками, которые провожают графиню в будуар, откуда она возвращается в шлафроке и ночном чепце. Графиня недовольна всем и всеми в настоящем и погружается в воспоминания молодости, проведенной в Париже.

Очнувшись, она прогоняет всех, остается одна и засыпает, напевая. Герман выходит и становится против графини. Она просыпается и в немом ужасе беззвучно шевелит губами. Герман страстно умоляет ее открыть ему свою тайну, графиня молчит. Герман вынимает пистолет, графиня падает мертвая от страха, Герман сначала не понимает случившегося, потом, убедившись в смерти графини, стоит в ужасе; вбегает Лиза, называет Германа убийцей и приказывает ему удалиться. Герман убегает. Лиза с рыданиями опускается на труп графини.

В третьем акте три картины. В первой из них Герман сидит в своей комнате в казарме. Со двора доносятся звуки зари. Он читает письмо Лизы, в котором она говорит, что он не может быть убийцей и что она будет ждать его на набережной Невы, но если он не придет до полуночи, то ей придется поверить всему худшему. Герман не может отделаться от воспоминаний о похоронах графини: ему чудятся звуки панихиды. На дворе завывает ветер; слышен стук; Герман в ужасе роняет свечу и, не имея сил выдерживать долее, бросается к двери, из которой вдруг появляется призрак умершей графини; она говорит, что пришла не по своей воле, просит Германа жениться на Лизе и называет ему три карты: тройку, семерку и туза; призрак исчезает, Герман твердит в безумии: тройка, семерка, туз; тройка, семерка, туз...

Следующая картина происходит на Зимней канавке. В глубине сцены видны набережная Невы и Петропавловская крепость, освещенная луной. Лиза ждет Германа. Уже близится назначенный час, Лизу начинают мучить сомнения относительно Германа; бьет полночь. Лиза в отчаянии. Наконец, Герман является. После первых восторгов свидания, Герман говорит, что медлить нельзя, пора бежать.

«Куда?» спрашивает Лиза. «В игорный дом», отвечает Герман, и Лиза с ужасом видит, что с ней говорит сумасшедший. Герман с безумным хохотом рассказывает Лизе подробности смерти графини, потом о посещении ее, наконец, перестает узнавать Лизу, отталкивает ее от себя и убегает. Лиза в отчаянии бросается в Неву.

В последней картине оперы действие происходит в игорном доме. При поднятии занавеса на сцене толпа игроков; некоторые играют в карты, другие разговаривают, пьют вино. Приходит князь Елецкий; удивленный Томский спрашивает его, как он сюда попал, так как раньше он не посещал игорного дома. Князь говорит, что действительно здесь в первый раз, но пришел потому, что несчастные в любви, как говорят, счастливы в картах. Томский спрашивает, что это значит; князь отвечает, что он больше не жених и просит не спрашивать. Игроки заставляют Томского спеть песню, потом сами поют хоровую и, наконец, принимаются за игру. Входит Герман. Князь при виде его говорит, что предчувствие его не обмануло и просит Томского в случае нужды быть его секундантом, тот соглашается. Герман, не отвечая на обращенные к нему вопросы, подходит к столу и ставит карту, прикрывая ее банковым билетом; на вопрос о величине ставки, он отвечает «сорок тысяч». Все поражены. Чекалинский мечет, и тройка Германа выигрывает; он удваивает ставку и снова выигрывает; между игроками общее волнение. Герман насмешливо спрашивает, не страшно ли им? и хохочет истерически. Потребовав вина, Герман вместо ответа на обращенные к нему вопросы поет песню, где говорит, что вся жизнь есть только игра, в которой счастье везет то одному, то другому, что верна только одна смерть и потому бороться не стоит, а нужно только

ловить миг удачи. По окончании песни Герман предлагает поставить все, но Чекалинский отказывается; Герман предлагает держать кому-либо из присутствовавших, вызывается князь, Герман несколько смущен. Князь просит Чекалинского метать, Герман, открывая карту, говорит, что его туз выиграл, но в руках у него вместо туза дама пик и он проиграл. Является призрак графини, видимый одному Герману, он в ужасе спрашивает, что ей нужно? Не жизнь ли его? и закалывается. Все бросаются к Герману, он собирает последние силы и просит прощения у князя; потом как будто видит Лизу, прощающую его, и со словами любви к ней испускает дух. Присутствующие молят о помиловании души его. Занавес опускается.

В оперном либретто главная задача заключается в том, чтобы дать композитору выгодную канву положений и сцен, без мелочных деталей, налагающих тяжелые путы на музыканта. Красота стиха и вообще присутствие строгого размера суть вещи второстепенные. Стихотворный размер нужен и чувствуется в опере только при симметричном повторении музыкальных фраз, соответствующих размеру стиха; во всех других случаях в нем нет надобности, потому что большею частью ритмически-музыкальное расчленение фраз скорее нуждается в соблюдении логического, нежели ритмического деления текста. М. И. Чайковский воспользовался этим очень счастливо, примером чему может служить превосходная сцена в спальне у графини, где Пушкинский текст сохранен почти во всей своей неприкосновенности, никакие самые лучшие стихи не заменили бы этой нестесненной размером речи. Вообще в лице М. И. Чайковского мы имеем дело едва ли не с первым русским либреттистом, вполне понимающим свою задачу и владеющим достаточным

талантом для выполнения. За ним остается большая доля заслуги в успехе создания такого произведения, как новая опера П. И. Чайковского.

Сцена смерти графини в музыкальном отношении составляет кульминационный пункт оперы. Самое начало оркестрового вступления этой картины дает полную картину настроения. Слышится что-то грозное, неотразимое; точно над головами всех действующих лиц собралась тяжелая туча, несущая неизбежную гибель, страшный рок уж завладел их судьбой. Вся музыка четвертой картины составляет целое, не поддающееся описанию; это такое сочетание красоты, правды и выразительности, какое редко встречается и у самых первоклассных мастеров. Даже второстепенные части, как хор приживалок или песенка графини, заимствованная у Гретри, необходимы для общей окраски, а страстные мольбы Германа, где красота спорит с глубиной, искренностью и правдивостью, поражают своею силой.

Следующая, пятая картина, также необыкновенно сильна. Еще в музыке антракта, то есть оркестрового вступления, слышатся звуки погребального напева, необыкновенно поэтично прерываемые фанфарой трубы, играющей зарю. Это как бы сопоставление могильного мрака и тихого, ясного отблеска жизни; впечатление получается захватывающее душу. Оно усиливается с поднятием занавеса, когда Герману слышится напев панихиды (отдаленный хор за сценой); Герман изнемогает под тяжестью воспоминаний. Завывает ветер, в музыке чувствуется приближение чего-то страшного, загробного, слышится мотив графини, и, наконец, является призрак; на мертвенно-неподвижной ноте, сопровождающейся чередованием таинственных гармоний, призрак говорит свою тайну; обезумевший от ужаса Герман бессознательно повторяет слова призрака.

Впечатление этой сцены было таково, что не все слушатели могли его выдержать, вполне сохранив самообладание, трепет ужаса охватил если не всех, то многих.

После таких двух сцен остальные две картины уже не потрясают так сильно. По музыке шестая картина, сцена на Зимней канавке, слабее прочих. Последняя картина, сцена в игорном доме, очень сжата. Господствующее в ней сначала беззаботное настроение разом меняется с приходом Германа, чувствуется приближение грозной развязки; превосходная песня Германа есть как бы последний крик отчаяния, и сгущенная атмосфера разрешается самоубийством, как страшным громовым ударом, за которым следует спокойствие всепрощающей и всепримиряющей смерти.

Общее суждение о музыке Пиковой Дамы произносить еще рано. Нужно дать улечься первому впечатлению, тогда вернее можно в нем разобраться; несомненно лишь, что в данном случае мы имеем дело с художественным произведением, которое займет одно из первых мест в русской музыкальной литературе. Позже можно будет говорить и о деталях, которые яснее выступят; теперь же все поглощается общим, необыкновенно сильным впечатлением.

Исполнение оперы было очень хорошее. Прежде всех других исполнителей нужно назвать Э. Ф. Направника, мастерски разучившего оперу и дирижировавшего ею. Оркестр не оставлял ничего желать со стороны тонкости и совершенства, как в целом, так и в деталях. В лице такого капельмейстера Петербург имеет художника, которым он по праву может гордиться. Относительно некоторых темпо, впрочем, мы позволим себе не согласиться с г. Направником. В дуэте первого акта, например, в

начале оно показалось нам несколько ускоренным, а в средней части fis-moll слишком замедленным. На ряду с г. Направником можно поставить г. Фигнера, создавшего цельный, законченный образ Германа. Эта партия и в особенности роль чрезвычайно трудны; Герман решительно преобладающая фигура всей оперы, на нем все время держится действие, а 4-я и 5-я картины представляют для актера и певца такую задачу, которая далеко не всем по плечу. Но г. Фигнер чувствовал себя как бы в своей стихии, он создан для сцены и трудности ее помогают ему только больше выраСти, как художнику. Партия Германа наверное останется лучшею в его богатом репертуаре. Г-жа Медея Фигнер в партии Лизы является вполне русскою и в произношении ее совсем не слышно иностранки, так сравнительно недавно попавшей на русскую сцену, а превосходные качества голоса и талантливость артистки выказались в ярком свете. Г. Мельников был отличным Томским. То же нужно сказать о г-же Славиной, исполнявшей партию графини. Хотя партия князя Елецкого очень невелика, но г. Яковлев [5], со своим замечательным голосом и счастливою сценическою наружностью выдвинул ее очень рельефно. Это артист с очень богатыми средствами. Все второстепенные даже партии были поручены первым артистам и артисткам, так например, в интермедии Прилепу и Миловзора пели г-жа Ольгина [6] и Фридэ [7] и пели прекрасно; хоры: театральный и певчие лейб-гвардии Финляндского полка, исполнили свое дело отлично. Режиссерская часть в постановке и группировке масс на сцене заслуживает всякой похвалы. То же нужно сказать и о балете, поставленном г. Петипа [8].

Постановка Пиковой Дамы, декорации, костюмы есть нечто невиданное, изумительное по

своему изяществу и богатству. Некоторые декорации, как например, спальня графини г. Иванова, суть сами по себе художественные произведения [9]. Но верхом изящества была постановка сцены бала. Интермедия с балетом исполнялась среди групп гостей, так как это делалось в XVII в. при итальянских дворах и в Версале. Оставляя в стороне роскошь костюмов, замечательно было их изящество. Нужен глаз истинного художника, чтобы подобрать такое ласкающее глаз сочетание тонов. Все эти пастухи и пастушки точно сняты были с групп старинного драгоценного фарфора. Вообще такой постановки мне не случалось видеть нигде, да едва ли и было что-либо равное по художественности и вкусу.

Опера г. Чайковского заслоняет пока все текущие события музыкальной жизни, и потому мы отложим наш отчет о них до следующей книжки журнала.

ПИКОВАЯ ДАМА

Пиковая дама занимает второстепенное место в ряду повестей Пушкина, но она обратила на себя особенное внимание оперных композиторов и либреттистов, сначала во Франции, где автор Жидовки Галеви написал оперу Пиковая дама на либретто Скриба в 1850 году, а 14-ю годами позже появилась в Германии оперетта Зуппе на тот же сюжет. В обоих этих случаях либреттисты ничего почти не сохранили от Пушкина, сюжет получил комическую окраску, и счастливый игрок в конце женится на предмете своей любви. Из этого явствует, что французский и немецкий либреттисты удержали только анекдот о трех картах, а все остальное сочинили вновь. Сама по себе повесть Пушкина не дает достаточной канвы для оперы, Герман, с его стремлением разбогатеть во что бы то ни стало,— не симпатичен и слишком односторонен, Лиза — совершенно пассивная фигура, старуха графиня — едва показывается; повесть в сущности представляет только два момента, удобных для сцены: приход Германа в спальню графини и смерть ее, да сцену игры. Но эти моменты и сама фигура Германа, с его мрачным непреклонным характером, так благодарны, что желание превратить в музыкальную драму этот сюжет — вполне понят-

но. Без крупных изменений и дополнений сделать этого было невозможно, и надобно отдать справедливость русскому либреттисту, М. И. Чайковскому, что он выполнил свою задачу необыкновенно удачно. Либретто Пиковой дамы, по своей сущности и удобству для музыки, чрезвычайно хорошо, и в самых изменениях нет ничего оскорбляющего или разрушающего основы Пушкинского сюжета; впрочем, это будет яснее видно при изложении содержания оперы. Если М. И. Чайковского можно упрекнуть в чем-нибудь, так это в перенесении времени действия в эпоху Екатерины. Сделано это, конечно, из соображений постановки оперы и костюмов, против чего не было бы надобности возражать, но такой прием порождает целый ряд анахронизмов. М. И. Чайковский воспользовался для текста оперы некоторыми стихотворениями Батюшкова, Жуковского, Рылеева, а наряду с ними — текстом пасторали П. Коробанова, стихотворца конца XVIII в., то есть действительно той эпохи, в которую перенесено действие Пиковой дамы. Контраст между этими различными произведениями очень велик, хотя и не составляет главного анахронизма, заключающегося в том, что все действующие лица оперы — по складу своего ума и по развитию характеров — никак не могут быть отнесены к эпохе Екатерины. При исполнении оперы для зрителя и слушателя получается двойственное впечатление: костюмы и декорации изображают одно время, а люди, несомненно, относятся к другому. Впрочем, все это второстепенные детали, главное содержание драмы основывается на развитии человеческих чувств и страстей, которые меняются не так скоро, как картины, и одинаково применимы и к XVIII, и к XIX столетиям...

Общая канва либретто... очень выгодна для му-

зыки своей разнообразной сменой образов, быстротою хода действия и выдающимися моментами сюжета, представляющими чрезвычайно благодарную задачу для композитора, не стесненного ни чрезмерным обилием текста, ни излишними подробностями. Пожалуй, можно бы пропустить разве сцену на Зимней канавке: она в сущности не вносит ничего нового в положение действующих лиц, а гибель Лизы и без того несомненна [1]. Впрочем, опера совсем не растянута, она, напротив, отличается большой сжатостью. Несмотря на свои семь картин и сложность постановки Пиковая дама в первом представлении началась в 8 часов и окончилось ранее 12-ти. Стихи либретто, как я уже говорил, смешанного стиля; большею частию они довольно хороши, но есть и неудачные. Счастливым нововведением нужно признать присутствие в либретто прозы. Строго размеренный стих нужен был в операх прежних дней, состоявших из отдельных, вполне законченных нумеров, распадавшихся в свою очередь на симметричные ритмические участки, соответствовавшие размеру стиха, но при господствующей в настоящее время большой свободе и слитности музыкальных форм в опере это условие имеет значение далеко не всегда; можно даже сказать, что в современных операх размер стиха чувствуется сравнительно редко, он заменяется большей свободой и богатством ритмических комбинаций в музыке. Последнее обстоятельство позволило сохранить в таком сильном месте, как обращение Германа к графине, прозу Пушкина почти без изменений, что не представило для композитора ни малейшего затруднения в музыкальном ее воспроизведении, по тексту это даже едва ли не самое благодарное место в либретто, несмотря на отсутствие размера.

П. И. Чайковский написал уже несколько опер

на разнообразные, исключительно почти русские сюжеты. Для трех из них: Евгения Онегина, Мазепы и последней, Пиковой дамы первоначальным источником были произведения Пушкина. Во всех своих операх он выказал себя чрезвычайно богатым мелодистом, вообще музыкантом, владеющим всеми средствами своего искусства, но у него всегда на первом плане были лирические моменты, ими он обрисовывал и лица, и характеры, и драматические ситуации в своих операх. Вследствие этого особенно ярких характеристик у г. Чайковского почти нет, все действующие лица его опер склонны подчиняться общему настроению данного момента действия, утрачивая по временам свои индивидуальные черты, но, впрочем, это составляет отличительную черту почти всех новых оперных композиторов. Из прежних опер П. И. Чайковского отдельные лица едва ли не тоньше всего обрисованы в Евгении Онегине, по крайней мере Татьяна и Ольга, Онегин и Ленский имеют каждый свой собственный индивидуальный облик и сохраняют их во все время. В Пиковой даме все действие сосредоточивается на одном лице — Германе, все остальные лица, не исключая и самой Лизы, подчиняются этой главной фигуре и служат только как бы для того, чтобы лучше оттенить ее. Впрочем, это яснее будет видно, когда мы обратимся к самой музыке Пиковой дамы.

Первая картина знакомит нас со всеми действующими лицами оперы, они все появляются в ней, хотя их появления, за исключением Германа, очень коротки. С выхода Германа и его характеристики мы и начнем, и попробуем проследить это главное лицо через всю оперу. При появлении Германа в оркестре раздается красивая мелодия элегического характера, на этой же теме построено ариозо Германа,

в котором он рассказывает о своей любви Томскому. В этом ариозо много теплоты, чувства, но Герман еще спокоен, он любит и надеется, даже когда слова Томского, говорящего о том, что его незнакомка не одна на свете и можно найти другую,—раздражают его и он с большим оживлением отвечает, что не разлюбит ее никогда,—Герман все еще сравнительно спокоен. Но когда открывается, что его незнакомка внучка графини *** и уже невеста князя Елецкого, то Герман совершенно меняется, его страсть вспыхивает с страшной силой, пока он жив, Лиза не может принадлежать никому другому, она должна принадлежать ему или он умрет. В страшном волнении, думая о средствах помешать браку Лизы с князем Елецким, Герман слышит рассказ Томского о графине, и мысль о ее тайне неотвязно начинает преследовать его. Все это он высказывает в отрывочных декламационных фразах, общим фоном для которых служит гроза, разыгравшаяся на сцене и в оркестре, среди которого появляются иногда отрывки из темы ариозо, чередуясь с мотивом, относящимся к тайне трех карт, но все это имеет бурный, страстный характер. При появлении Германа во второй картине в комнате Лизы прежняя тема ариозо не возвращается, страсть Германа вступила в новую фазу развития и о прежнем кротком чувстве любви уже нет помина, он должен обладать Лизой или умереть. Этот момент удался композитору удивительно. В пламенном признании Германа, в его мольбах столько страсти, силы, они так искренни и неотразимо увлекательны, что Лиза устоять не может и не должна,—беззаветное увлечение Германа и в ней должно вызвать такое же чувство. Красота музыки в этой сцене поразительна, но не превышает правдивости и глубокой искренности выражения. В третьей картине, в сцене бала, Гер-

мана неотступно преследует мысль о тайне графини, она уже превратилась для него в idée fixe, он видит в ней единственное средство соединиться с Лизой, но уже чувствуется, что он изнемогает под бременем обуревающих его страстей и что он уже утратил твердую почву под ногами. Герман сохраняет страшную энергию воли, но воли подчиненной не ясному сознанию, а безумному увлечению овладевшей им несбыточной идеи. Появление Лизы на один момент возвращает его к мысли о любви к ней, но этот светлый момент опять исчезает при мысли о возможности проникнуть к графине. В следующей картине Герман находится в спальне графини. Он один сначала и осматривает комнату, волнуемый сомнениями о том, что тайны, быть может, никакой и нет, что все это лишь пустой бред его больной души. Он видит портрет графини в молодости, останавливается, его и влечет он и отталкивает, он хотел бы бежать, но у него нет силы на это, жребий брошен, и неотразимый рок влечет его к гибели. Вся эта сцена удивительно хороша по музыке. Главное ее содержание в оркестре, дающем общий характер настроения, полного темных, страшных предчувствий чего-то грозного и неизбежного. Отдельные фразы Германа просты и вместе с тем чрезвычайно характерны и выразительны, он собирается с силами на предстоящее ему дело. В следующей затем сцене с графиней Герман сначала старается ее успокоить и обращается к ней с робкими просьбами, не получая ответа, он становится настоятельнее, заклинает всеми лучшими человеческими чувствами открыть ему свою тайну, наконец, переходит к угрозе, графиня умирает. Эта сцена одна из лучших в опере и по красоте музыки, и по реальной выразительности ее. Следующая короткая сцена с Лизой служит за-

ключением предшествующей. Пятая картина оперы посвящена изображению душевного состояния Германа после смерти и похорон графини. Исполнителю роли Германа здесь представляется богатая и вместе с тем трудная задача не столько для певца, сколько для актера. Главное музыкальное содержание поручено оркестру и доносящимся издали звукам хора, поющего похоронный напев. Удивительный эффект вносит в это страшное напоминание о смерти фанфара трубы, играющей вечернюю зорю в казарме; этот ясный, светлый звук удивительно поэтично контрастирует с преобладающим настроением сцены. Но мрачные тени общего фона еще сгущаются, вслед за образами смерти является предчувствие загробного явления и, наконец, появляется призрак графини. Все это неподражаемо по силе и выразительности музыки, переходящей от картины похорон к безотчетному сначала страху Германа, потом к неземному видению, грозная бесстрастность которого заключает в себе что-то таинственно влекущее к себе, как притягивает дно глубокой пропасти смотрящего на нее сверху, это страшное, но вместе с тем и томительно сладкое ощущение.

С технической стороны музыка этой сцены стоит в тесной внешней и внутренней связи с некоторыми предшествующими местами оперы, как то: с мотивом графини, тайной трех карт и др., но без нотных примеров эту связь выяснять неудобно. Вся эта картина безумия Германа выполнена в музыке с потрясающей силой и яркостию.

В шестой картине, в сцене с Лизой, Герман сначала как бы бессознательно повторяет слова нежности, с которыми к нему обращается Лиза, но гнетущее его безумие овладевает им совершенно. В музыкальном отношении нежный дуэт этой сцены составляет слабейшее место оперы.

В последней картине Герман перед своей последней роковой ставкой поет песню о тщете и пустоте жизни. Это эффектнейший и сильнейший из нумеров соло в опере, но чрезвычайно трудный для певца особенно потому, что нумер этот является после стольких больших и трудных сцен. Смертельный удар, которым поражает себя Герман, приносит ему покой и примирение, является светлый образ Лизы, и последние слова Германа, обращенные к ней, дышат всей нежностью любви.

Таков главный характер оперы. В либретто даны только его внешние очертания, весь мир внутренней его жизни предоставлен композитору, что составляет одну из лучших сторон либретто П и к о в о й д а м ы, ибо эти общие очертания давали композитору богатейший материал и вместе с тем полную свободу пользования им, не стесняя никакими деталями.

Из других лиц оперы наиболее значительное место после Германа отведено Лизе. Лучшее место ее партии составляет начало заключительной сцены первого акта, где она говорит о своих обманутых надеждах, и, постепенно воодушевляясь, восторженно обращается к ночи, поверяя ей тайну своей души. Это место принадлежит к прекраснейшим образцам лирики г. Чайковского. Ариозо Лизы в шестой картине очень красиво, но уступает далеко первому по возвышенности поэтического настроения. Что касается графини, то она во всех своих появлениях сопровождается характерным мотивом, о котором уже говорилось. Мотив этот является в разнообразнейших изменениях и придает большую выпуклость и определенность многим местам оперы. Из нумеров соло нужно еще упомянуть о балладе Томского в первой картине, превосходно написанной.

Обращаясь к общему характеру музыки П и к о-

вой дамы, мы находим в ней чрезвычайно разнообразную смену образов, мастерски написанных. Первая картина первого акта составляет как бы одно целое, в котором хоры гуляющих, детей, небольшие ансамбли и монологи действующих лиц сменяются быстро и живою чередой. И по тональностям эти отдельные эпизоды связаны между собою, так что вся картина, инструментальная интродукция которой начинается в h-moll, в этом же тоне и заканчивается, проходя перед тем разнообразную, но тесно связанную между собою цепь модуляций.

Вторая картина начинается прелестным дуэтом на слова Жуковского, который поют Лиза и подруга ее Полина под аккомпанемент клавесина. За дуэтом следует романс Полины, также с клавесином, на слова Батюшкова. Оба эти номера составляют подражание стилю музыки начала нынешнего столетия или конца прошлого, но подражание идеализированное с современной точки зрения. Следующая за ним хоровая песня имеет характер несколько формальный, это allegro на русскую тему, служащее выгодным контрастом с предшествующими нумерами.

Вся музыка третьей картины, кроме немногих эпизодических мест, составляет мастерское воспроизведение стиля прошлого века. Сюда относится и первый хор с инструментальным введением, построенный в форме сонатины, а в особенности вся музыка пасторали Искренность пастушки, достойная по своему изяществу стать на ряду с лучшими из подобных произведений прошлого века. Перед пасторалью есть ария князя Елецкого, формально очень красивая, но не претендующая на глубину содержания.

Высшие моменты оперы составляют ее четвертая

и пятая картины, о музыке которых было говорено уже выше. Шестая картина в музыкальном отношении слабее других. Последней картине с ее изображением жизни игорного дома придает значение и красоту песня Германа и вся сцена его игры, проигрыша и смерти, написанная очень сильно.

Среди опер П. И. Чайковского Пиковая дама должна быть названа произведением самым зрелым. В ней композитор является на высшей точке своего художественного мастерства по энергии и сжатости музыкального выражения. И со стороны музыкального драматизма П. И. Чайковский раньше не достигал такой высокой ступени, как например, во всей четвертой картине, образцовой по выдержанности колорита и характера драматического положения. Вообще Пиковая дама должна занять одно из высших мест в русской оперной литературе.

Постановка Пиковой дамы на сцене Мариинского театра сделана так хорошо, что заслуживала бы отдельного разбора. Декорации написаны превосходно, а некоторые, как например, спальня графини или ночной вид на набережную Невы и Петропавловскую крепость, составляют сами по себе художественные произведения. Костюмы, особенно в пасторали,— верх роскоши и художественного вкуса. Группы пастухов и пастушек так изящны и красивы, так ласкают глаз артистическим подбором тонов в их костюмах, что подобная интермедия могла бы даже повредить произведению менее сильному, нежели Пиковая дама.

Между отдельными действующими лицами Герман имеет совершенно преобладающее значение, все действие оперы группируется вокруг него, и он все время остается его главным центром. Г. Фигнер превосходно создал роль Германа, в нем актер едва ли даже не победил певца, хотя вся партия была

проведена им отлично. Только последняя песня Германа не совсем удалась г. Фигнеру, по крайней мере в первом представлении. Не следует, впрочем, забывать, что в первом представлении исполнители обыкновенно так волнуются, что не всегда могут вполне рассчитать свои силы и сберечь их до конца, что в особенности может быть применимо к такой огромной и трудной партии, как партия Германа. Г-жа Медея Фигнер не вполне свободно располагала своими прекрасными средствами в партии Лизы, вследствие чего некоторые ее места, как например, заключительная сцена первого акта, прошли недостаточно рельефно. Г-жа Славина была очень хороша в партии графини ***, но была слишком моложава по своему гриму. Г. Мельников был превосходен во всех отношениях в партии графа Томского. Хотя партия князя Елецкого не велика, но она все-таки позволила г. Яковлеву высказать роскошь своих голосовых средств и уменье держаться на сцене. Вообще все даже второстепенные партии были поручены выдающимся артистам, хоры пели превосходно, как Театральный, так и певчие лейб-гвардии Финского полка, участвовавшие в сцене бала. Оркестр петербургской оперы мало имеет себе равных, а под управлением такого капельмейстера, как г. Направник, он может вполне удовлетворить самым высоким художественным требованиям. Общий ансамбль исполнения Пиковой дамы был превосходный. Опера эта, конечно, обойдет все русские сцены. Желательно, чтобы московская не была последней в этом отношении. Киев уже успел опередить Москву; там в конце декабря Пиковая дама уже была поставлена с огромным успехом [2].

ПИКОВАЯ ДАМА

Опера в трех действиях и семи картинах. Текст по Пушкину М. И. Чайковского. Музыка П. И. Чайковского.

1-е и 2-е представления на сцене Большого театра 4-го и 8-го ноября.

В прошлом году, в фельетоне № 344 Русских ведомостей по поводу постановки Пиковой дамы в Петербурге [1] мы уже имели случай высказать наше мнение об этом произведении, так что считаем излишним опять возвращаться к этому предмету и ограничимся отзывом о постановке и исполнении оперы на сцене нашего Большого театра [2].

Прежде всего нужно похвалить оркестр и хоры, отлично исполняющие свое дело. Оркестру дойти до совершенства мешают, однако, две причины, постоянно существующие, хотя и весьма устранимые: первая из них составляет больное место не только оперного, но и симфонического оркестров и заключается в плохом строе духовых инструментов, а вторая, о которой нам приходилось уже говорить несколько раз,— высота помещения оркестра в Большом театре, дающая медным инструментам всеподавляющую звучность.

Постановка первой сцены в Летнем саду сделана довольно хорошо, хотя, быть может, толпа слишком

густа и вообще слишком много суетливости, в особенности в момент грозы. В детском марше два барабана слишком много; для такого marche-miniature и одного военного барабана с избытком достаточно. В квинтете «Мне страшно» голоса звучат неровно; артисты стараются выразить страх и забывают о красоте и ровности звука, что важнее. Г. Медведев [3] вообще довольно хорош в партии Германа, но далеко не безукоризнен. Главный его недостаток заключается в манере петь, усиливая какую-нибудь фразу и переходя непосредственно затем к piano. Много вредит г. Медведеву недостаточно выработанная и ясная дикция; некоторые слова он произносит с особым ударением, даже вставляет лишние гласные, какие слышались, например, в словах з(а) наю, уз(а)нать; и наряду с этим многое произносит недостаточно ясно и чисто. За образцом произношения слов в пении г. Медведеву нет надобности ходить далеко, стоит только послушать повнимательнее г. Корсова [4], могущего служить в этом отношении прекрасным примером. От недостаточной ясности произношения страдает самый звук голоса и самая педантическая тщательность в этом деле может принести только пользу. Что касается игры г. Медведева, то он артист опытный и ведет свою роль довольно удовлетворительно, насколько позволяют условия его природных данных и таланта.

Вторая картина идет вообще хорошо; только исполнительница партии гувернантки очень слаба. Г-жа Дейша-Сионицкая [5] прекрасно поет ариозо и чудесное обращение к ночи. Музыка этой и последующей сцены, когда появляется Герман, принадлежит к лучшим и поэтичнейшим местам оперы. Г. Медведев хорошо поет начало этой сцены, но с переходом в fis-moll на словах «Прости, небесное

созданье», берет слишком медленное темпо, медленнее даже обозначенного метрономом в клавираусцуге, хотя, по нашему мнению, темпо здесь должно быть приблизительно одинаковое с тем, какое берет оркестр при появлении в нем, перед приходом графини, того же мотива в C-dur. В общем, повторяю, эта сцена идет у исполнителей хорошо; очень хорошо также исполняются в начале картины дуэт и романс г-жами Дейша-Сионицкой и Гнучевой[6]; мы только не совсем понимаем биссирования дуэта, и без того исполняющегося три раза.

Сцена была поставлена и исполняется очень хорошо. Г-жа Эйхенвальд[7], прелестная пастушка, пастушок тоже очень мил, хотя и несколько слабее. Их дуэт очень изящен, но повторение его вредит общему впечатлению, нарушая стройность общей формы интермедии в целом.

Вторая картина второго акта, сцена в спальне графини, лучшая и сильнейшая во всей опере. Здесь все превосходно, начиная с антракта, монолога Германа и кончая смертью графини. Г. Медведев здесь обнаруживает те же достоинства и недостатки, как и в прежних сценах. Приживалки, окружающие графиню, слишком много играют, особенно, после того, как графиню усаживают в кресло и она, совершенно забывая об их присутствии, погружается в воспоминания молодости. Приживалки при этом должны замереть в подобострастном молчании, едва смея дышать, а они жестикулируют, выражая малопонятные изумление и восторг при именах duc de la Vallière, comtesse d'Estrades и т. п., даже нахально лезут прямо в лицо забывшейся графини. В следующей затем сцене графине принадлежит хотя и молчаливая, но очень важная роль. Г-жа Крутикова[8] технически ведет ее превосходно, но мы не согласны с нашей талантливой артисткой в способе толкова-

ния сцены. В либретто пробудившаяся графиня немеет, цепенеет от испуга и делает движение только при виде направленного в нее пистолета, стараясь закрыться рукой, и падает мертвая. У Пушкина в повести эта сцена описывается приблизительно так же, только графиня имеет еще силу прошептать короткую фразу. Г-жа Крутикова дает графине слишком много движения, с ней делается страшный нервный припадок, делающий положение умоляющего ее Германа просто комичным, ибо объяснять что-либо женщине, находящейся в подобном состоянии, не имеет никакого смысла. Талантливая и уважаемая артистка, надеемся, не посетует на нас за наше мнение, тем более, что, за исключением указанного нами места, она очень хороша в этой картине и прекрасно поет ариетту Гретри.

Пятая картина, сцена в казарме, написана чрезвычайно сильно и производит огромное впечатление. Г. Медведев хорош в ней, за исключением конца, начиная с появления призрака, где он впадает в значительный шарж; ему, пожалуй, совсем не надо падать, отворачиваясь от ужасного видения, которое должно стоять у него перед глазами; безумный хохот нам тоже не совсем нравится. Мы также предпочли бы появление не самой г-жи Крутиковой, которая могла бы говорить свою ноту из ближайшей кулисы, при полной неподвижности видения. Г. Медведев слишком выразительно повторяет слова призрака; лучше, если он будет едва произносить их, как бы оцепенев от ужаса.

Остальные две картины оперы не имеют такого значения, как предыдущие. Г-жа Дейша-Сионицкая превосходно поет свое ариозо в предпоследней картине, а г. Медведев в последней свою застольную песню поет хотя и хорошо, но слишком медленно, что сильно вредит ее эффекту.

Приведенные нами отрицательные стороны исполнения составляют исключение, а в целом нужно отдать полную справедливость гг. артистам и артисткам за ту добросовестность и старание, с какими они отнеслись к своей задаче. Хотя в последнее время мы избалованы роскошью и красивостью постановок и декораций, но постановка и декорация *Пиковой дамы* выделяются своей художественностью [9].

ИОЛАНТА

Опера в одном действии. Текст М. И. Чайковского. Муз. П. И. Чайковского

Сюжет Иоланты заимствован из драмы датского писателя Генриха Герца (Henrik Hertz) Дочь Короля Рене (Kong Renes Datter), переведенной на многие европейские языки, в том числе и на русский, но с некоторыми изменениями, повлиявшими на либретто, составленное по русской переделке, напечатанной в 70-х годах Русского Вестника. Мы изложим прежде всего вкратце содержание либретто.

Действие происходит в XV в. У короля Прованса Рене есть дочь Иоланта, о которой при дворе известно, что она в раннем детском возрасте отправлена на воспитание в Испанию, в уединенный монастырь Санта Кьяра, где должна пробыть до совершенного возраста и вступления в брак с герцогом Бургундии Робертом. Король Рене и отец Роберта долгое время враждовали и, наконец, примирились с тем, чтобы их дети, девятилетний Роберт и только что родившаяся Иоланта вступили в брак, когда последней минет шестнадцать лет. После заключения договора во дворце короля Рене произошел пожар, во время которого маленькая Иоланта спасена бы-

ла лишь тем, что ее выбросили из окна на разложенные внизу подушки; ребенок не потерпел никакого наружного повреждения, но впоследствии оказалось, что потрясение не прошло даром,—и Иоланта утратила зрение. Опасаясь, как бы его недавний враг, герцог бургундский, не подумал, что отец знал о недостатке дочери ранее заключения с ним договора, и не нарушил этот договор, — а с другой стороны, полагаясь на заключение знаменитого мавританского врача Эбн Хакиа о возможности возвращения зрения его дочери,—король Рене решается скрыть это несчастье от всех, даже от самой Иоланты. С этой целью король избрал пустынную, малодоступную долину между гор в окрестностях Воклюза, построил там дворец, развел роскошный сад и в этом уединении поместил свою, еще ничего неведающую дочь, окружив ее воспитателями, прислугой и свитой молодых подруг; всем им под страхом казни воспрещено наводить чем бы то ни было Иоланту на мысль о ее недостатке. Долина сообщается с остальным миром только узким входом, запирающимся искусно скрытой в скалах дверью, и Иоланту посещают только сам король с ближайшими, преданными ему и посвященными в тайну людьми, мавританский врач, да настоятельница и сестры соседнего монастыря. Таким образом Иоланта выросла, не имея понятия о чувстве зрения; она освоилась со своим домом и садом, знает всякое дерево и всякий цветочный куст, свободно ходит везде, а людей узнает по голосу или по осязанию. Иоланте кончается шестнадцатый год, и наступает срок ее вступления в брак; к тому же времени Эбн Хакиа обещал возвратить ей зрение. С этого момента начинается действие оперы; все же предыдущее рассказывают действующие лица на сцене. Мы предпочли изложить этот рассказ ранее.

При поднятии занавеса открывается роскошный сад, полный цветов и деревьев; в глубине павильон. На сцене играют музыканты. Иоланта ощупью собирает плоды; ее подруги, Бригита и Лаура, подставляют ей ветви со спелыми плодами, а кормилица ее Марта, держит корзину, куда Иоланта кладет их, но через несколько времени останавливается, понурив голову. Иолантой овладевает какая-то неведомая тревога и грусть; она благодарит музыкантов и отпускает их. Марта и подруги стараются развлечь Иоланту; она просит их спеть ее любимую песню и засыпает в павильоне под ее звуки. Марта и подруги удаляются. Слышен звук рога за сценой, является оруженосец короля Альмерик и возвещает его прибытие. Вслед затем входят король и Эбн Хакиа; последний осматривает спящую и говорит, что исцеление возможно, только Иоланта должна раньше узнать о своем недостатке. Король требует ручательства врача в успехе лечения, но тот отвечает, что все в божьей власти и обещать ничего не может; король не решается исполнить требование Эбн Хакиа. Все уходят, и сцена некоторое время остается пустой; входят два молодых рыцаря, герцог Роберт бургундский и граф Водемон, заблудившиеся на пути и случайно попавшие в жилище Иоланты, вход в которое забыли запереть после прихода короля. Рыцари видят надпись над дверью, воспрещающую вход посторонним под страхом смертной казни, но это их не останавливает. Из их беседы видно, что герцог Роберт, жених Иоланты, никогда не видевший и не знавший ее, любит другую; он был на пути к королю Рене, которого хотел просить возвратить ему его слово и не настаивать на браке с его дочерью. Роберт восхваляет свою возлюбленную, графиню Матильду. Водемон входит на террасу павильона, отворяет дверь, видит

спящую Иоланту и остается пораженным ее красотой. Подходит Роберт, но не разделяет восторга своего друга; для него Иоланта не более, как молоденькая девочка. Роберта пугает, однако, чрезмерное увлечение Водемона, и он хочет увести его; но тот не может оторвать глаз от спящей. Тогда Роберт хочет уйти, чтобы привести свою свиту и воинов на случай, если бы понадобилось защитить друга. В это время входит на сцену проснувшаяся Иоланта, слышавшая незнакомые ей голоса рыцарей, и предлагает им вина; она приносит два кубка и, не видя, что Роберт уже ушел, стоит в ожидании, пока он возьмет свой кубок. Узнав от Водемона об уходе его товарища, она выражает сожаление и говорит, что рада всем, кто здесь бывает. Водемон не может совладать со своим восхищением и высказывает его Иоланте. Той непонятны его слова, но она чувствует в то же время странное, приятное волнение; в смущении она подходит к розовому кусту и срывает цветы. Водемон просит ее подарить ему на прощание розу; Иоланта подает белую, но Водемон просит еще красную; она не понимает его слов и срывает все белые розы. Изумленный Водемон, наконец, догадывается о слепоте Иоланты и горячо выражает свое сожаление пораженной Иоланте, ничего не понимающей. Граф Водемон в увлечении старается объяснить всю прелесть видимого мира; Иоланта смутно начинает его понимать, но говорит, что мир ей мил и близок без того, но что она хотела б видеть лишь для того, чтоб обладать такими чувствами, как он. Слышны голоса, зовущие Иоланту. На сцену входят все, вместе с королем и врачом, и остаются в изумлении при виде чужестранца. Иоланта с первых слов говорит, что она узнала о своей слепоте. Эбн Хакиа утешает пораженного короля и говорит, что это было необходимо для исце-

ления Иоланты; нужно только ей проникнуться желанием видеть свет. Иоланта отвечает, что не может желать неизвестного ей. Этот ответ приводит врача в смущение. Но вмешивается король и хочет испытать еще одно средство: он грозно спрашивает Водемона, читал ли он надпись над входом, и после утвердительного ответа говорит, что, в случае неудачи лечения, его ждет смерть. Иоланта в ужасе умоляет отца отменить жестокое решение, но король остается непреклонным. Тогда она получает страстное желание видеть и спасти тем, ставшего ей милым, рыцаря; готовая на все, Иоланта прощается и уходит в сопровождении врача и женщин. Оставшись наедине с Водемоном, король говорит, что его смертный приговор был только средством вызвать решение Иоланты и что он свободен. Водемон спрашивает его, кто он, так властно решающий судьбу людей. Король требует, чтобы он сам назвал себя прежде, и тот говорит, что он Готфрид Водемон, граф Иссодюна, Шампании, Клерво и Монтаржи, и вместе с тем просит у короля руки его дочери, еще не зная, кто он; король отвечает, что дочь его уже невеста другого. В это время вбегает Альмерик и говорит о прибытии герцога бургундского. Король приказывает его впустить; Роберт со свитой входят. Происходит объяснение, и король дает свое согласие на брак Водемона с Иолантой. За сценой слышны голоса: «Иоланта видит свет!». Вслед затем Эбн Хакиа вводит Иоланту, делает знак, чтобы все отступили, и снимает повязку с ее глаз. Иоланта испугана, ей кажется, что все вокруг падает на нее. Врач велит ей смотреть вверх, на небо, и она мало-помалу успокаивается, видит окружающих и узнает их по голосам. Король соединяет руки Иоланты и Водемона, и опера оканчивается общим хвалебным гимном творцу.

Разница между либретто оперы и драмой Герца заключается, во-первых, в том, что в драме граф Водемон и есть нареченный жених Иоланты, не знающий ни ее, ни короля Рене. Он приходит в долину Иоланты в сопровождении рыцаря Янфрида Оранского, говорит ему о нежелании вступать в брак с неизвестной ему невестой и потом влюбляется в Иоланту, не зная, кто она. Во-вторых, Водемон уходит до возвращения короля, и Иоланта желает получить зрение просто вследствие услышанного ею от незнакомца, а потом от отца. Когда Иоланта уходит с врачом, королю приносят письмо от графа Водемона, в котором он отказывается от руки Иоланты; вслед затем является сам граф с вооруженной силой и здесь только узнает, что девушка, ради которой он отказался от невесты, и есть Иоланта. В драме Иоланта имеет более жизнерадостный, здоровый характер, в ней нет следа тоски и грусти. Лицо герцога Роберта в драме совсем отсутствует. Отступления эти почти все заимствованы у русского переводчика драмы Герца и, если некоторые из них не составляют улучшения, то есть и такие сцены, которые в либретто оперы положительно выиграли. К этим последним нужно отнести сцену Водемона и Иоланты, веденную сильнее, нежели в драме, заключительную сцену, где Иоланта прозревает, имеющую прекрасные детали, которых нет у Герца, и некоторые другие. В общем литературную сторону либретто нужно признать весьма удачной, и если о чем можно пожалеть, так разве только об изменении характера самой Иоланты, да об эффекте действия смертного приговора Водемону. Либретто написано хорошими стихами и заключает в себе много выгодных психологических оттенков, не встречающихся в драме. Герцог Роберт введен очень кстати, характер этого эпизодического лица хорошо выдер-

жан и выгодно контрастирует характеру Водемона. Можно пожалеть еще, что в опере отсутствуют те песни, которыми обмениваются в драме Водемон и Иоланта в начале их сцены: песни эти вполне мотивируются временем действия,—эпохой наибольшего развития поэзии трубадуров.

Обращаясь к музыке Иоланты, мы должны прежде сказать несколько слов об общем характере сюжета, только что изложенного нами, и о требованиях, которые он представляет.

Главный интерес сосредоточивается вокруг поэтичной фигуры самой Иоланты, на психологии пробуждения в ней неведомых ей дотоле чувств, на всем ходе ее проясняющегося сознания и, наконец, на моменте, когда она прозревает и для нее открывается новый мир и новая жизнь. Все окружающие лица поставлены в зависимость от хода душевного развития кроткой героини оперы и, за исключением Водемона, действующего непосредственно на Иоланту тем горячим и высоким чувством, которое она возбудила в нем, все—только отражают на себе происходящее в душе Иоланты. Умудренный наукой и жизнью Эбн Хакиа и жизнерадостный Роберт, мечтающий только о своей Матильде, хотя и не прямо, а посредственно, также подчиняются влиянию Иоланты и ее судьбы. Никакой внешней драмы на сцене не происходит: вся драма сводится к происходящему в душе Иоланты и постепенному, хотя и быстрому развитию ее сознания и чувства. Таким образом музыканту ставится главной задачей живопись внутреннего процесса юной души, охваченной массой новых впечатлений и едва не изнемогающей под их бременем. Едва ли многие оперные композиторы нашли бы удобным для себя подобный сюжет, лишенный поддержки сильных сценических эффектов и положений, сюжет, где приходилось бы

иметь дело только с чисто музыкальным выражением тонких оттенков внутреннего духовного изменения человека. Опера, как форма, по отношению к чистой музыке имеет приблизительно такое же отношение, какое живопись декорации имеет к картинам: опера и декорация нуждаются для действия на публику в крупных, резких и даже грубых штрихах, нередко грешащих против требований чистого искусства, каково оно само по себе существует, но в общем производящих нужное впечатление на расстоянии для живописи и на подмоге сценического действия для музыки. П. И. Чайковский в этом смысле никогда не был настоящим оперным композитором; над всеми требованиями этого рода письма в нем стоял тонкий, искренний музыкант, которому внешний эффект говорил мало, а процесс внутреннего, интимного чувства—бесконечно много. Если припомнить прежние оперы незабвенного поэта музыки, то можно бы привести доказательства тому, что места, сильные внешней сценической стороной, находили у него сравнительно холодное общее выражение; там же, где дело шло о внутренних, невидимых процессах духа, там он поднимался до высоты гениальности. Достаточно вспомнить письмо Татьяны или сцену Германа в спальне у графини, или сцену Германа в казарме, чтобы понять, что мы хотим сказать. При любви и неотразимом влечении к задачам подобного рода понятно, что и сюжет Иоланты должен был пленить П. И. Чайковского поэтичностью фигуры героини и рядом психологических изменений, происходящих в ее душе. Наш дорогой усопший вместе с тем — как высокообразованный художник — ясно понимал свою задачу и знал, что с обычными оперными приемами ему дела иметь не придется; нужно было довольствоваться средствами

самой музыки, не рассчитывая на сценическое действие. Подобная задача могла бы показаться неблагодарной; но тот, кто ее взял, никогда не подчинялся расчету внешнего успеха,— он только удовлетворял своей внутренней художественной потребности, перед которой бессильны были все другие, хотя и вполне им сознаваемые. Последнее мы говорим на основании наших отношений к покойному, позволявших наблюдать эту внутреннюю борьбу, когда он хотел быть оперным композитором, как и все, но не был в состоянии этого сделать. Такая задача, как Иоланта, требовала тонкого письма, но для понимания нужно также тонкое ухо или, по крайней мере, привычное, в силу или знакомства с музыкой вообще, или в силу большого знакомства с самим произведением. Мы не будем продолжать наших общих рассуждений и перейдем к рассмотрению музыки Иоланты. Заранее предупреждаем, что никакие ожидания внешнего эффекта не будут удовлетворены, и только способные вникнуть в интимные детали этой музыки способны получить настоящее удовлетворение.

Опере предшествует коротенькое оркестровое вступление, все написанное для одних духовых инструментов с валторнами, без участия остальной меди. Тоскующий основной мотив этой интродукции, нисходящий четырьмя полутонами, является сначала в английском рожке, сопровождаемом только двумя кларнетами в низком регистре и двумя фаготами на превосходных гармониях, имеющих своеобразно-красивый характер. После 20 тактов вступают остальные духовые инструменты, все с различными гармонизациями того же мотива и в конце оркестр опять возвращается к первоначальному составу. В Иоланте П. И. Чайковский заботился, быть может, более, нежели где-нибудь, о про-

зрачности инструментовки, и потому тяжелая медь принимает в этой опере вообще небольшое участие. С поднятием занавеса является контраст звучности: играют арфа и струнный квартет с одним контрабасом соло; вся форма и характер этой сцены напоминают форму так называемой арии da capo[1] из опер прошлого столетия, времен раннего Моцарта или до-Моцарта. Музыка прерывается на полукадансе и затем следует прелестное, грустное ариозо Иоланты, заканчивающееся вопросом—«Отчего?» на неполном кадансе доминанты.

Следующие за ариозо два женских хора имеют всю прелесть подобных вещей у Чайковского; особенно поэтичен второй хор, убаюкивающий Иоланту. Все эти нумера составляют как бы введение оперы, в котором рисуется характер самой Иоланты и всего, ее окружающего. Следующая сцена имеет совершенно иной характер звучности; она начинается отдаленными звуками охоты, затем труба возвещает прибытие королевского оруженосца. Дальнейшая сцена между оруженосцем и привратником замка Иоланты — Бертраном — при исполнении в Мариинском театре в Петербурге сокращается и почти непосредственно переходит к прибытию короля и врача. Ария короля, которую он поет по уходе врача, написана для огромного двухоктавного диапазона, и певец с голосом может здесь блеснуть, Очень характерна партия врача Эбн Хакиа, построенная на коротких мотивах восточного характера, появляющихся и в его речитативах, и в оркестре, сопровождающем его сцены. Всего рельефнее музыкальный характер врача выражается в его монологе, который по законченности и протяжению можно бы назвать арией; только он совершенно не имеет этой формы; это один из лучших нумеров оперы по оригинальной красоте своей. С приходом

Роберта и Водемона сцена и характер музыки меняются. Роберт пламенно воспевает красоту своей Матильды в арии, составляющей по внешней эффектности и по горячему, страстному колориту самый блестящий нумер всей оперы. Но этот нумер труден для русских певцов, имеющих склонность преимущественно к протяжным чувствительным мелодическим излияниям, а здесь все блеск, огонь и пыл молодой страсти: сверх того ария требует большого, звучного голоса и свободных, хороших верхних нот; вообще вся тесситура высока, так что это обстоятельство, а не только верхнее соль в конце, составляет вокальную трудность арии. Прелестна звучность оркестра в том месте, где Водемон открывает дверь и видит спящую Иоланту: она состоит из высоких духовых с двумя арфами, а потом вступает певучая мелодия в виолончели и фаготе с прозрачным аккомпанементом струнного квартета. Вообще в оркестре преобладают мягкие тембры духовых инструментов и квартета; медные сопровождали в предыдущей сцене короля и в этой — Роберта в его самостоятельных выступлениях; в остальное время они молчат. После короткой речитативной сцены Водемона с Иолантою с прелестными, ласкающими гармониями оркестра начинается главный нумер оперы — их дуэт. Он идет в соль-мажоре, и начинает его Водемон. Это начало носит характер благоговейного удивления Иоланте. Она отвечает с изумлением и волнением, не совсем понимая Водемона, но чувствуя неведомую сладость от его речей. У Водемона является некоторый легкий оттенок страсти только в момент, когда он после модуляции в H-dur просит розу на память их свидания. Следует грациозная сцена в E-dur: Иоланта срывает розы одну за другой, не находит, какую просит Водемон, и тот, наконец, догадывается о ее

слепоте. Очень изящно место, когда огорченная Иоланта обращается к Водемону с просьбой о розе на прощанье и перенимает его прежнюю фразу на те же слова. Затем следует переход к последней части дуэта, мелодия которой нравится нам меньше, нежели начало, хотя в развитие ее вложено много силы и страсти. Как и вся опера, дуэт написан очень тщательно; все детали старательно отделаны, гармония все время чрезвычайно изящна, быть может, даже слишком, для маловзыскательного в этом отношении большинства оперной публики это изящество составляет, пожалуй, излишнюю роскошь. Впрочем, в дуэте много могут сделать исполнители, но задача их очень трудна: нужно не только уметь хорошо петь, но и быть хорошими музыкантами и артистами вообще, чтобы верно взять все нужные оттенки, а между тем этот нумер составляет главную сущность всего сюжета, тот пункт, где начинается поворот, ведущий к развязке. Не останавливаясь на деталях следующей за дуэтом сцены, укажем только на прекрасный, но очень коротенький октет и соло Иоланты, по размерам и законченности имеющее значение почти самостоятельного нумера и оканчивающееся репризой темы последней части дуэта с новой гармонизацией и инструментовкой; конец перенимает Водемон; Иоланта уходит, сопровождаемая той же темой в оркестре.

Следующая сцена по уходе Иоланты между королем и Водемоном, а потом и герцогом Робертом, —написана столь же тщательно, как и все предыдущее; в ней на всяком шагу встречаются имеющие значение детали, но останавливаться на них подробно не будем,— наша цель указать главные, наиболее существенные места оперы, а потому мы прямо перейдем к заключительной сцене с Иолантой, полной глубокой поэзии. Комбинации орке-

стровых звучностей в этой сцене очаровательны; главное место занимает струнный квартет почти без контрабасов и две арфы; мелодический верхний голос большею частью поручен высоким духовым. Чередующиеся здесь гармонии хотя не обычные, но чуждые изысканности, звучат чрезвычайно красиво, как например, последования (в богатой гармонической фигурации) секундаккордов F-dur, Des-dur, секстаккорд E-dur, квартсекстаккорд C-dur, трезвучие Es-dur, придающие поэтическую окраску первым впечатлениям прозревшей Иоланты. Когда она пугается, в духовых дважды появляется фортиссимо движение целыми тонами на протяжении децимы с очень интересной гармонизацией, приводящей к трезвучию H-dur; потом через секстаккорд с уменьшенной терцией на his в квартсекстаккорде Fis-dur при словах Эбн Хакиа, обращенных к Иоланте: «смотри наверх». В этом месте струнный квартет делится на десять пультов (4 первых скрипок, 2 вторых, 2 альта, виолончель и контрабас). И затем следуют гармонии: секстаккорд D-dur, секундаккорд As-dur, секстаккорд E-dur, секундаккорд B-dur, секстаккорд Fis-dur, секундаккорд C-dur, секстаккорд As-dur, причем все верхние голоса идут хроматически полутонами вверх, а нижний голос чистыми квартами или энгармонически заменяющими их интервалами вниз;— все это сделано так искусно, что отнимает всякую тень резкости этих гармоний. Иоланта воспевает хвалу творцу на мелодии, ранее проводившейся в оркестре; та же мелодия служит для общего гимна, которым опера и оканчивается.

Мы пропустили и здесь многие превосходные подробности; но нет возможности останавливаться на всем интересном, иначе пришлось бы говорить слишком долго и много.

Просматривая еще раз Иоланту, мы испытывали большое наслаждение; между всеми работами П. И. Чайковского едва ли найдется другая, сделанная с такой тщательностию и изяществом. Музыка Иоланты так поэтически деликатна, что она может быть понятней и ясней при маленькой сцене и небольшой зале, словом,— для нее и условия исполнения и слушатели нужны приблизительно такие же, как и для камерной музыки. В этом случае автор оставался только верным характеру и содержанию либретто; не греша против художественной правды, он не мог поступить иначе и не мог написать музыку иного стиля и содержания. Во всяком случае, каков бы ни был успех Иоланты на сцене и в публике, для музыканта она всегда останется дорогим, поэтичным произведением и займет место в ряду лучших созданий ее незабвенного автора.

ИСПОЛНЕНИЕ «ИОЛАНТЫ» ЧАЙКОВСКОГО

Долго подготовлявшееся первое представление оперы П. И. Чайковского Иоланта состоялось, наконец, в четверг 11 ноября на сцене Большого театра [1]; она шла для начала спектакля вместе с Паяцами Леонковалло. Все места были разобраны, конечно, гораздо раньше, и зал театра был совершенно полон. В Иоланте одно действие и одна декорация во все время, с самого начала поражающая своим несоответствием с указаниями и требованиями сюжета; а между тем, обстановка сцены довольно подробно указана в ремарке либретто, а в драме Герца и того подробнее. Прежде всего требуется сад с роскошной растительностью, кустами роз и плодовыми деревьями; но никакого сада нет, а есть розовые кусты сбоку, у дома, да посредине сцены сиротливо стоит дерево — и только. Такой убогий вид сада едва ли может вызвать восклицание Водемона: «Я вижу рай средь диких скал»; к тому же и диких скал нет, а вместо того открывается роскошная, огромная долина, над которой возвышается дом и якобы сад Иоланты; тот и другой, конечно, видны издалека и должны быть очень знакомы всем окрестным жителям, а между тем по смыслу драмы и либретто это убежище знают только король, да несколько приближенных к нему лиц.

Точно так же неизвестно, зачем герцог Роберт, повторяя сравнение Водемона, говорит о дебрях и скалах, через которые ему не хочется пускаться в путь, когда перед ним прекрасная долина с отлогими боками. Словом, все сделано вразрез с требованиями сюжета. Дом поставлен также таким образом, что Водемону приходится любоваться спящей Иолантой весьма издалека, рискуя иначе не быть слышным в зрительном зале. Самый костюм Водемона напоминает иллюстрации дешевеньких детских книжек с рассказами из рыцарских времен. Очень странно все это видеть в московском Большом театре, могущем по богатству своих постановок соперничать с лучшими европейскими сценами.

Переходя к исполнению оперы, мы начнем с исполнителей главных партий и прежде всего с г-жи Эйхенвальд, певшей партию Иоланты. Говоря о г-же Эйхенвальд, всегда приходится говорить о ее талантливости, музыкальности, но в то же время нельзя умалчивать о слабости ее голоса в нижнем и среднем регистрах; верхний, благодаря ясному, серебристому тембру, звучит прелестно и при безукоризненной чистоте интонации певицы действует на слушателя особенно пленительно. В первом ариозо поэтому начальные фразы звучали несколько слабо и даже сухо, но заключительная часть в G-dur была спета превосходно во всех отношениях. В дальнейших нумерах оперы впечатление было такое же, то есть в местах довольно высоких все звучало прекрасно, а в остальных слабее; впрочем, в дуэте хорошо прошло все место в gis-moll и весь конец; заключительная сцена также была хороша у артистки, сценическая внешность которой очень идет к Иоланте, какой она является в либретто оперы. Остальные женские партии не велики, но хорошо исполняются; особенно мило звучит голос г-жи Данильченко [2] в

партии Лауры. Из мужских наиболее значительна партия Водемона, которую пел г. Клементьев [3]. Эта партия требует наилучшего bel canto, которого у г. Клементьева совсем нет; но он приложил столько старания, что многие места вышли у него более чем недурно, особенно те, где проявляется более страстный оттенок. В смысле сценической игры и манеры держаться артист был мало удовлетворителен, но в этом отношении многое зависело от неудобного и некрасивого костюма. Г. Корсов был бы довольно хорош в партии Роберта, но он берет в своей арии такое медленное темпо, что этот блестящий номер утрачивает свой истинный характер. Недурен г. Трезвинский [4] в партии короля Рене, главным образом, благодаря прекрасному голосу. Г. Власову [5] пришлось петь партию Эбн Хакиа, слишком высокую для него, и потому превосходный монолог врача прошел не совсем удачно; в Петербурге эту партию поет г. Чернов [6], то есть баритон. Небольшая партия привратника Бертрана очень хорошо исполняется г. Цветковым [7]. Благодаря тому, что все второстепенные партии исполняются хорошими голосами, ансамбли оперы звучат превосходно. Великолепно звучит и хор, отлично исполняющий свое дело и тонкостью оттенков едва ли не превосходящий даже хор петербургского Мариинского театра; немного вредит впечатлению первого женского хора слишком замедленный темп. Оркестр играет и звучит превосходно; отчасти этому помогает то обстоятельство, что грузные медные инструменты, обыкновенно слишком сильные у нас, принимают в музыке И о л а н т ы сравнительно небольшое участие. Что касается общего характера исполнения, то можно заметить, что темпы берутся во многих местах слишком медленно, и музыка приобретает иногда поэтому торжественно-ораторный характер. Финал

10 участвующих во всяком случае восхитителен. Г. Направник, разучивавший оперу под наблюдением самого композитора, берет многое значительно живее; впрочем, со стороны твердости и стройности московское исполнение заслуживает всяких похвал.

В третьем представлении Иоланты гг. Клементьев и Власов были лучше, нежели в первом; особенно г. Власов.

ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО — БАЛЕТ, МУЗЫКА соч. г. ЧАЙКОВСКОГО

Балет «Лебединое озеро» с музыкой г-на Чайковского давно уже ожидался с большим интересом как публикой, так и музыкантами, и, наконец, он одновременно появился в печати, в издании для фортепьяно, и на сцене Большого театра, в бенефис г-жи Карпаковой! [1].

Интерес к новому балету возбуждался почти исключительно именем автора музыки. Всех интересовал вопрос: как отнесется к своей задаче превосходный симфонист, автор нескольких квартетов, опер и т п.? Действительно это представляло большой интерес, в особенности у нас, где сочинение музыки на балетные программы сделалось специальностью целого ряда композиторов, ничего другого не писавших и не пишущих; у нас существует, кажется, даже особая должность балетного композитора, которую прежде занимал покойный Пуньи, а теперь г. Минкус [2]. Кроме этих двух композиторов, написал музыку нескольких балетов наш москвич, г. Гербер [3]. При всем нашем уважении к талантам вышеназванных лиц, мы все-таки должны сказать, что в музыкальном мире и в публике их имена далеко не пользуются авторитетом имени г. Чайковского; это обстоятельство достаточно объясняет общее любо-

пытство и нетерпение, с которыми ожидался новый балет.

Композиция музыки для балета представляет в сущности задачу далеко не особенно благодарную; балет, как то и должно быть, состоит главным образом из танцев, связывающих композитора своими более или менее однообразными ритмами; сверх того, в балете музыкант находится во власти балетмейстера, с требованиями которого, как бы ни расходились они с требованиями музыкальными, композитору приходится сообразоваться [4]: некоторый простор представляют музыке мимические сцены, в которых композитор может освободиться от стеснительных условий танцевального ритма, и получает подчас интересную программу для симфонической картинки.

Мы едва ли ошибемся, если скажем, что г. Чайковского в весьма небогатом либретто «Лебединого озера» привлекла, вероятно, последняя сцена, где музыка играет весьма важную роль; но, к сожалению, это лучшее место балета почти пропадает вследствие установившегося на нашей сцене нелепого обычая сопровождать всякий пожар, наводнение и т. п., изображаемые на сцене, таким невообразимым шумом и гамом, что можно подумать, будто присутствуешь на большом артиллерийском учении, или при взрыве порохового погреба. До какого поразительного отсутствия эстетического чутья доходят распорядители сцены Большого театра, показывают, например, расточаемые ими громы в 1-м акте «Руслана и Людмилы»; в сцене похищения последней Черномором они, кажется, радуются своей виртуозности и грохочут во все тяжкие, заглушая превосходную музыку этого места у Глинки. Та же участь постигает и музыку г-на Чайковского, могущего утешаться лишь тем, что он не один стра-

дает от безвкусия лиц, стоящих во главе храма искусства, иначе называемого Большим театром. *

. . . .

Г. Чайковский не стремился к роли реформатора в балетной музыке; его балет также подчиняется условиям балетмейстера, известному чередованию различных па, соло и ансамблей, как и всякий другой. Разница заключается лишь в мастерстве техники, изяществе гармонии, мелодической изобретательности и т. п. вещах, составляющих принадлежность таланта г. Чайковского. В этом отношении музыка его балета стоит особняком от музыки других, так как нет почти примера, чтобы какой-нибудь крупный художник посвящал свой талант этому роду композиции, невыгодные условия которого представляют действительно слишком много неудобств для музыканта. Мы не будем разбирать музыку нумер за нумером, ни в связи с действием, так как действия почти нет, а ограничимся указанием на те нумера, которые нам более понравились.

В первом акте мы укажем на интродукцию, очень красивый вальс поселян и на заключительный нумер акта, где является главная тема балета, сопровождающая лебедь — героиню сюжета. Прекрасная мелодия и необыкновенно красивая, изящная гармонизация и инструментовка особенно выделяют этот нумер.

Второй акт начинается и оканчивается заключительным нумером первого, измененным и иначе инструментованным во второй его половине; в этой обработке он выступает еще эффектнее. Второй акт вообще богат красивыми местами; мы не будем ука-

---

* В пропущенном абзаце автор говорит, что в своей статье он не будет касаться ни программы балета, ни его постановки, а исключительно лишь музыки.—*С. Ш.*

зывать их все, но остановимся на соло для скрипки и виолончели (pas d'action), прелестном вальсе (танцы лебедей) с чрезвычайно красивым ходом тромбона во втором колене. Появление совы характеризовано очень своеобразной и характерной гармонией.

Третий акт очень хорош весь. Нам особенно нравится 1-й нумер, обворожительная мелодия вальса, повторяющаяся с каждым приходом новых гостей, итальянский танец (основная его мелодия народная итальянская), блестящая мазурка, венгерский чардаш, испанский танец и заключительная сцена.

Четвертый акт, по музыке лучший, начинается коротким, но прелестным антрактом, за которым следуют танцы молодых лебедей, также очень красивые; венец же всего балета — это его заключительная сцена, где симфонический талант г. Чайковского получает полный простор; превосходно звучит в особенности тема лебедя (заключительный нумер 1-го акта), совершенно иначе и очень сильно инструментованная, особенно после замены минора мажором, когда эта тема, проведенная в медных инструментах, соединяется с самостоятельной фигурой скрипок и переходит понемногу в заключительные аккорды, рисующие спокойствие и затишье, наступившие после бури и гибели любовников.

Музыка г. Чайковского заключает в себе много прекрасных мест, и как музыка для балета, быть может, даже слишком хороша; но по отношению к другим произведениям того же автора было бы ошибочно ставить ее на ряду с ними [5]; самая задача балетной музыки обставлена такими условиями, при которых, как мы уже выше сказали, композитор не может держаться на той же высоте, как например, в симфонии или опере. Заметим в заключение, что балет г. Чайковского, при всех своих достоинствах, заключает в себе немало и такого, чего г. Чайков-

ский ни в каком другом сочинении не поместил бы. Эта оговорка была бы совершенно излишней, если бы мы не привыкли встречать недоразумений именно такого рода, почему и решились упомянуть об этом.

В десятом собрании Музыкального Общества г. Чайковский выступит с новым крупным произведением: фантазией для оркестра на эпизод из Дантова Ада «Франческа да Римини», произведением, конечно, гораздо меньшим по объему, нежели балет, но несравненно большим по своему художественному значению.

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» ЧАЙКОВСКОГО

Мы решительно не запомним в Большом театре такой художественно красивой постановки, какою эта сцена щегольнула в балете Чайковского Спящая красавица, шедшем в первый раз в воскресенье 17 января. На этот раз московская сцена далеко превзошла даже петербургскую, где Спящая красавица дается уже 9 лет[1].

Эффект движущейся картины 2-го акта просто изумителен и дает полную иллюзию; ничего подобного в этом отношении нам не случалось видеть ни у нас, ни за границей. Впрочем, подробности относительно постановки, танцев и вообще сюжета нового для Москвы балета даст наш коллега, специально ведающий эту часть, а мы ограничимся только отчетом о музыке Спящей красавицы и ее исполнении.

Покойный Чайковский был большим любителем балета и хотя очень мало понимал в пуантах и элевациях, но поэзия танца его пленяла, а также пленяла столь доступная балету фантастическая окраска сюжета, свободно открывающая композитору мир грез и воспоминаний о волшебных сказках, слышанных в детстве.

Чайковский не понимал научно-дидактических сюжетов, как и сильных драматических; для него

балет был волшебным сном, которому он отдавался вполне.

Таким волшебным сном была для него и Спящая красавица, сюжет которой тесно связан с детскими воспоминаниями едва ли не каждого из нас [2].

Поэзия сказки отразилась на музыке и положила на нее особый колорит, сказывающийся не только в мимических сценах и картинах, но и во всех почти танцах за немногими исключениями, когда композитор был связан требованиями балетмейстера, которому нужно было в известных местах столько-то тактов танцевальной музыки определенного содержания.

Такие места были для него часто камнями преткновения, и А. К. Глазунов в своем балете Раймонда в этом отношении превзошел его, сумев придать роскошь и красоту музыки зауряднейшим местам балетной программы.

Но в мире фантастической грезы Спящая красавица царит пока безраздельно и представляет в этом отношении единственное в своем роде произведение.

В балетной музыке применение лейтмотивов едва ли менее, если только не более, уместно, нежели в опере, и Чайковский отчасти воспользовался этим приемом в Спящей красавице.

Таким образом небольшая симфоническая интродукция балета вся построена на мотивах злой феи Карабоссы и на теме феи Сирени, торжествующей в конце над злобными кознями первой.

Хотя решительно всякий нумер балета представляет в большей или меньшей степени музыкальный интерес, но их разбор завел бы нас в чащу технических подробностей, совсем неудобную и едва ли проницаемую для обыкновенного читателя и для спе-

циальных почитателей балета. Мы должны поэтому ограничить наш отзыв сравнительно немногими местами и не поддаваться искушению углубиться в детали.

Марш, которым открывается пролог балета, имеет симфонический характер, но очень простой и ясный.

Прелестно звучит следующий затем выход фей и связанный с ним грациозный вальсик пажей и молодых девушек, быть может, сделанный даже слишком тонко и грациозно для балетного танца.

Из балетных вариаций фей отметим оригинальную вариацию Canari qui chante.

Финал с характерным выходом Карабоссы и ее свиты имеет широкий симфонический характер и превосходен по музыке.

Первый акт опять имеет симфоническое начало, за которым следует роскошный вальс, получивший с самого начала большую популярность.

В Петербурге этот вальс, сколько помнится, всегда повторяют; у нас аплодировали хотя и очень шумно, однако не повторили.

Отметим дальше adagio Авроры, роскошно написанное, и ее же вариацию со скрипичным соло, прелестную по музыке.

Финал опять составляет большое симфоническое целое, с превосходным развитием в конце, когда появляется в первый раз тема сна, между великолепными вариантами изложения темы феи Сирени.

Второй акт начинается вступлением оркестра с охотничьими фанфарами, затем идет очень милая картинка игры в жмурки.

Из последующего ряда разнохарактерных танцев герцогинь, баронесс и пр. некоторые, к сожалению, были пропущены.

После симфонической сцены феи Сирени с прин-

цем Дезирэ является призрак Авроры. Музыка танцев их с принцем pas d'action удивительно красива. Она основана на широкой мелодии виолончели соло, получающем роскошное оркестровое убранство. Музыка, сопровождающая движущуюся картину, очень хороша, но коротка для размеров последней, вследствие чего приходится прибегать не только к повторению, но и к замедлению темпо, которое желательно бы оживить, хотя бы ценою лишнего повторения.

Симфоническая картина сна есть в своем роде музыкальный шедевр, могущий служить украшением любого симфонического концерта. Этот нумер весь построен на высочайшем d o скрипок, и волшебный колорит музыки достигает в нем своего апогея.

Своеобразная прелесть гармонических сочетаний соединяется здесь с удивительною прелестью оркестровой звучности и производит действительно чарующее впечатление.

Вместе с этим нумером оканчивается симфонический характер балета, преобладавший до последнего акта, посвященного отдельным танцам. Перед зрителями проходит ряд лиц из волшебных сказок Перро в ряде характерных танцев, один другого лучше по музыке.

Прелестною юмористическою шуткой является танец Кота в сапогах и Белой кошечки, необыкновенно хороши Красная шапочка с Волком, характерно забавны Мальчик с пальчик с братьями и неуклюжий Людоед и т. д.

Очень удачно употреблено в одном из танцев фортепианное соло. Все эти танцы прелестны, как и pas de deux принца и Авроры. Всё оканчивается общею финальною мазуркою, за которой следует заключительный апофеоз, несколько странно, в миноре, оканчивающий весь балет.

Мы сделали очень поверхностный обзор музыки, необыкновенно богатой красотой и содержательностью. Спящую красавицу можно бы назвать симфоническим балетом, что для одних может иметь значение высокой похвалы, а для других — совсем напротив.

Мы принадлежим к первым, и для нас произведение Чайковского есть высшая точка, какой успела достигнуть балетная музыка до сих пор.

Воскресная публика имеет особый характер, и судить по ее настроению об успехе довольно трудно. Истые балетоманы также имеют свои особые требования.

В спектакле 17 января казалось, будто публика находится в некотором недоумении.

Мы объясняем себе это тем, что в музыке Спящей красавицы, с одной стороны, совсем нет заурядного характера музыки наиболее популярных балетов, а с другой — она так ясна, доступна, так полна красоты, что едва ли может кому-нибудь не понравиться.

У специальных поклонников балета может разве явиться сомнение, соответствует ли музыка Спящей красавицы их привычным представлениям об этом жанре, но если они дадут себе труд отрешиться от этих представлений и обратят внимание на соответствие композиции сюжету, то, вероятно, всякие колебания в их суждениях исчезнут. Зато всякий любитель музыки, не только балетной, может получить в Спящей красавице чарующее наслаждение.

О музыкальном исполнении мы распространяться не будем. В общем оно было не только прилично, но даже хорошо.

Г. Арендс отличный музыкант, и симфонические

номера балета ему удалось исполнить почти все очень хорошо.

Мы не беремся судить об его умении и навыке следить за танцами, это сделает в своем отзыве специальный сотрудник.

Мы пожелали бы, между прочим, более умеренной звучности медных инструментов в некоторых местах, так чтобы не заглушались детали очень изящной и тщательной инструментовки. Даже если господствующая роль медных свойственна вообще балетной, как и танцевальной музыке, то для Спящей красавицы нужно сделать исключение ради обширности значения, отведенного в ней симфонической музыке и высокому изяществу ее содержания.

Соло скрипки, виолончели и флейты были прекрасно исполнены гг. Крейном, Аспергером и Кречманом. В Петербурге Спящая красавица вот уже девять лет пользуется постоянным успехом; вероятно, то же самое будет и в Москве, в чем мы даже и не сомневаемся.

«ВТОРАЯ СИМФОНИЯ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Сегодня, 6-го января, в симфоническом собрании Музыкального Общества исполняется вторая симфония П. И. Чайковского, очень давно неигранная но в свое время сделавшая большое впечатление. Симфония написана, вероятно, летом и осенью 1872 г. и в отличие от других может быть названа «малороссийской» по двум темам народных песен, в ней примененных. Первое исполнение было большим торжеством для композитора; симфония имела блестящий успех и, сколько помнится, была исполнена дважды сряду в двух концертах [1]. В Петербурге сочинение имело не меньший успех, но некоторые из музыкантов нашли многие недостатки, особенно в первой части, а также длинноты в последней. У Чайковского никогда не было большой самоуверенности, и замечания произвели на него такое впечатление, что первую часть симфонии он совершенно переделал, взяв даже новые темы, кроме интродукции; последняя часть была значительно сокращена и сделаны коекакие изменения в скерцо. В этом измененном виде симфония была напечатана, а первоначальную партитуру композитор по обыкновению своему уничтожил. Среди московского музыкального кружка новая редакция симфонии была встречена неодобрительно, первоначальной отдавали полное преимуще-

ство, но думали, что сделанного воротить уже нельзя. Однако в прошлом году в библиотеке здешнего музыкального общества нашлись все оркестровые партии первоначального вида симфонии, так что восстановить уничтоженную партитуру было очень легко. В этой первоначальной редакции симфония будет исполнена сегодня, и мы считаем счастливым случай, сохранивший ее для нас. Медленная тема интродукции есть малорусский вариант песни «Вниз по матушке, по Волге», так, по крайней мере, говорил пишущему эти строки сам композитор, слышавший эту песню в Малороссии. Остальные темы первого аллегро принадлежат самому композитору. Главная тема второй части взята из уничтоженной Чайковским вполне оконченной им оперы «Ундина»: это род небольшого марша с певучей второй темой, а трио на тему песни «Пряди, моя пряха» прибавлено уже для симфонической обработки. Третьей частью, скерцо, автор был недоволен, потому что в оркестре получался не тот эффект звучности, какой он себе представлял, но значительных изменений он все-таки не хотел делать. Главная тема последней части опять народная малороссийская *, а вторая принадлежит Чайковскому; эта часть — одно из блистательнейших произведений новейшей музыки, в котором техническое мастерство обработки тем соединяется с гениальной изобретательностью. Последняя часть симфонии была написана раньше всех остальных.

---

* Песня «Журавель».

ДЕСЯТОЕ СОБРАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА И НОВАЯ ФАНТАЗИЯ г. ЧАЙКОВСКОГО

С вечера 25 февраля русское искусство стало одним замечательным произведением богаче. Мы не можем без чувства особенного уважения говорить о художнике и его произведении, которым может по всей справедливости гордиться не только Москва, где его самостоятельная деятельность началась и продолжается,— но и вообще соотечественники этого композитора, потому что г. Чайковский с каждым новым произведением получает все большее и большее значение в музыкальном искусстве, вводя силою своего таланта русское искусство в европейскую семью и совершая этим тот подвиг, который остался как бы завещанным гениальным Глинкой.

Мы предчувствуем те недоверчивые улыбки, которыми подарят нас многие москвичи, прочитав эти строки, но мы слишком знакомы и с этими улыбками и с этим неверием самим себе, раз как дело коснется чего-нибудь действительно существенно важного и замечательного. [...]

Если деятельность музыкального хроникера не представляет собою много отрадного, в особенности для нас, не понимающих слова «критика» в его замоскворецком значении,— то тем бо́льшее удовольствие ощущаешь, встречаясь с таким произведени-

ем, о котором нам предстоит говорить, и которое впервые явилось в Москве.

Фантазия г. Чайковского вызвана тем эпизодом Дантова Ада, который уже бесчисленное множество раз служил темой художественных произведений во всех родах искусства. Вот программа фантазии, напечатанная в афише 10-го собрания Русского Музыкального Общества. Из программы видно, что сюжет распадается на два главные настроения: картину ада, его мук и отчаяния — и картину любви Франчески и Паоло. Нам знакомы произведения двух знаменитых художников, воспользовавшихся этим сюжетом: г. Доре [1] и Ари Шеффера [2], и в каждом из них есть свои особенности, которыми эти произведения выдаются. У Доре превосходно изображение того вихря, в котором вечно и безостановочно кружатся тени осужденных на эту муку; в картине Ари Шеффера на первом плане — фигуры двух любовников, на которых сосредоточивается весь интерес; в этих фигурах необыкновенно поразительно сочетание мертвенности и вместе с тем глубокого, безысходного страдания; оригинал картины Ари Шеффера находится в Петербурге, в академии художеств, в отдельной галерее гр. Кушелева-Безбородко. Нам показалось, что мы нашли отражение того и другого в музыке г. Чайковского, хотя, конечно, это есть только наше личное предположение, основанное на нашем личном впечатлении.

Первые аккорды фантазии именно и произвели на нас впечатление мертвенного, загробного страдания и муки; дальнейшее развитие этой первой фразы еще более усиливает и дополняет картину, ею намеченную. Затем следует картина адского вихря, начинающегося в пианиссимо, как бы приближающегося издали, постепенно разрастающегося и доходящего, наконец, до поразительного взрыва всего

оркестра фортиссимо; хотя взрыв этот и делается на самом простом аккорде, но он так подготовлен и так обставлен, что звучит действительно воплем бесконечного отчаяния. Вся эта картина ада выдержана превосходно относительно единства характера, производя впечатление чего-то тяжелого, ужасного, но в то же время прекрасного в своем ужасе.

Адский вихрь сменяется повествованием о любви Франчески и Паоло; прелестная в своей простоте и изяществе, тема эта развивается г. Чайковским и составляет превосходный контраст к первой части, на фоне которой она выступает. Многие места этой части фантазии действуют положительно обаятельно на слушателя, как своей мелодической красивостью, так и прелестными подробностями гармонизации и звуковых эффектов, рассыпанных щедрою рукой.

Мы не решаемся входить в технически-музыкальный разбор сочинения г. Чайковского, ибо, к сожалению, не можем сделать этого, не пользуясь техническим музыкальным языком, который был бы совершенно непонятен огромному большинству наших читателей, а следовательно, и неуместен на страницах не специального издания, где мы помещаем наши заметки.

По окончании любовной части возвращается опять адский вихрь, который уносит Франческу и Паоло; этим повторением первой части, в сокращенном виде, фантазия заканчивается.

Появление в печати Франчески да Римини даст нам случай представить более подробный разбор этого произведения, до тех же пор мы ограничимся тем общим описанием, которое нами сделано выше. Что касается до исполнения фантазии, то должны сказать, что оно было превосходно; несмотря на огромную трудность сочинения, оно прошло так хорошо, что ничего почти не осталось же-

лать. Помимо чистоты и ровности в исполнении, было столько энергии и воодушевления, сколько могло быть только при том капельмейстере, который управлял оркестром. Нельзя было представить себе более тонкого, художественного понимания сочинения, какое Н. Г. Рубинштейн вложил в оркестровое исполнение произведения г. Чайковского. Композиторам редко выпадает на долю встречать таких истолкователей своих произведений, какого имеет г. Чайковский в лице г. Рубинштейна. Франческа имела очень большой успех, и композитор был, вместе с капельмейстером, вызван много раз по окончанию концерта.

НОВАЯ СИМФОНИЯ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

...Едва ли можно указать композитора, который был бы менее обязан прессе своими успехами и популярностью, нежели г. Чайковский. С первых шагов его на композиторском поприще русская музыкальная критика отнеслась к нему чрезвычайно высокомерно; если в г. Чайковском допускалось присутствие некоторого таланта, то этот талант изображался погрязшим в тине консерваторской рутины, то есть, переводя это на более определенный язык, в уменье владеть формами и техническими средствами своего искусства, что с точки зрения музыкальных критиков известного направления составляет едва ли не величайшее художественное преступление[1]. Как ни стара басня о проповеди бесхвостой лисы, но она не утратила, да никогда и не утратит, своего значения, и человечество не будет чувствовать недостатка в проповедниках подобного рода, отличающихся от хитрой лисы тем, что они большею частью делают это просто по неведению, без всякого злого умысла. Отношения нашей музыкальной критики к г. Чайковскому, за немногими исключениями, мало изменились и после 23 лет его композиторской карьеры. В начале она едва допускала в нем проблески таланта, потом снизошла до признания его в известной мере, но... обыкновенно за таким признанием следует столько этих «но», что всё,

кажется, должно бы утонуть в их море — и сам г. Чайковский, и талант его, и его сочинения. Если бы мнения текущей прессы имели, действительно, решающее значение, то иного результата нельзя бы и ожидать, но на самом деле это не так и большинство суждений и приговоров музыкальной критики еще недолговечнее тех листков печати, на столбцах которых они появляются. На ряду с мнениями прессы возникла и выросла неотразимая и непреоборимая сила общественного мнения, мнения в с е х, одно только и могущее постановить окончательный приговор, на который апелляция есть только в суде истории. Пока присяжные судьи прессы строго казнили или снисходительно поощряли г. Чайковского, симпатии публики к нему росли, крепли и широкою волной разливались по всем углам цивилизованного мира. В настоящее время П. И. Чайковский есть едва ли не единственный из живущих композиторов, могущий с запасом своих сочинений и дирижерскою палочкой в руке являться в любом месте Европы и встречать всюду восторженный, полный глубокого уважения прием, а наша музыкальная критика, ни на что не взирая, продолжает поощрять, наказывать и поучать, хотя пора бы ей догадаться, что у такого художника можно только учиться, но отнюдь не учить его.

Новая, пятая симфония e-moll П. И. Чайковского состоит из обычных четырех частей, только скерцо заменено вальсом. Первой части симфонии предшествует интродукция, в которой излагается главная тема, появляющаяся во всех частях, с переменой минорного строя на мажорный, оканчивающийся симфониею. Первое allegro начинается характерною, красивою темой, имеющею отдаленное сродство с первой в мелодическом, но совершенно иной в ритмическом отношении. Проведение первой темы при-

водит обычным порядком ко второй в строе минорной доминанты. Эта тема, элегического настроения, чрезвычайно изящна и красива, за ней следует третья, так называемая заключительная партия в строе D-dur. После разработки первая часть allegro повторяется, но вторая тема является вместо h-moll в cis-moll, заключительная партия в строе E-dur. Довольно значительное дополнение возвращается к первоначальному e-moll, в котором первая часть и оканчивается.

Вторая часть симфонии andante cantabile, по необычайной красоте мелодии, может стать на ряду с лучшими произведениями П. И. Чайковского, столь богатого вообще мелодическим изобретением. Превосходно выдержан весь мечтательно-страстный колорит этой части, возвышающейся местами до моментов сильнейшего возбуждения и переходящих необыкновенно красивою и сильною модуляцией, основанною на квартсекстаккордах, в более спокойное, затихающее настроение. Во второй половине andante является тема интродукции, имеющей здесь как бы угрожающий характер, которая приводит к повторению главной темы andante, являющейся здесь в сильнейшем изложении; перед концом опять появляется тема интродукции в сжатом виде, потом всё затихает и оканчивается едва слышным pianissimo. Вся эта часть так прекрасна, проникнута таким искренним, глубоким чувством, что сама по себе составляет шедевр.

Третья часть, вальс, сродни тем прелестным вальсам, какие встречались уже ранее у г. Чайковского в его струнной серенаде и в сюите; он представляет как бы момент успокоения после страстного одушевления предыдущей части. В вальсе масса превосходных гармонических деталей, тонких, изящных, как, например, восходящая гамма скрипок про-

тив темы, идущей в духовых инструментах. Трио вальса построено на быстрой фигуре, в которой двухдольный склад сменяется иногда трехдольным, придавая этим особенную ритмическую пикантность. В конце опять является тема интродукции, но уже с оттенком спокойного, примиряющего характера.

Последняя часть начинается темой интродукции, но уже не в миноре, как при первом своем появлении, а в мажоре. Из этой темы развивается allegro финала опять в e-moll. Вся эта часть сделана рукой первоклассного мастера, и хотя темы ее уступают темам предшествующих частей, но она представляет такое богатство разработки, такую художественную законченность в целом, что ее можно назвать лучшей из всех частей симфонии.

В целом новая симфония есть произведение таланта вполне зрелого, совершенно свободно и легко распоряжающегося всеми средствами своего искусства. В отношении художественной стройности, ясности и безукоризненности формы она занимает если не первое, то одно из самых первых мест в ряду сочинений П. И. Чайковского.

ШЕСТАЯ (ПАТЕТИЧЕСКАЯ) СИМФОНИЯ

В этом году исполнилось двадцать пять лет со времени учреждения фонда, основанного Н. Г. Рубинштейном, а потому перед эстрадой был поставлен в зелени его бюст; рядом с ним поставлен был также бюст П. И. Чайковского, из сочинений которого состояла почти вся программа вечера; если бы не помешала смерть, то П. И. Чайковский должен бы был сам дирижировать в этом концерте своей симфонией. Симфония, превосходно исполненная под управлением В. И. Сафонова [1], произвела на слушателей глубокое впечатление, быть может, усилившееся воспоминанием о незабвенном ее авторе. Наибольшая сила выражения вложена в последнюю часть, составляющую в своем роде единичное явление в симфонической литературе; эта часть едва ли не дает симфонии наибольшую индивидуальность характера, а вместе с тем, как заключение, она же оставляет наиболее сильное впечатление. В силе выражения может с ней соперничать первая часть, написанная с такой зрелостью мысли и формы, какие встречаются в музыкальной литературе не часто. Вторая часть симфонии чрезвычайно мила и грациозна, а третья, скерцо, по своему характеру как будто отступает от общего настроения симфонии, но вместе с тем по изумительному мастерству письма принадлежит к лучшим образцам музы-

ки этого рода. Превосходное соединение темы марша с быстрыми ритмическими фигурами первой темы скерцо представляет сочетание замечательное в высшей степени. Во всяком случае патетическая симфония есть одно из величайших созданий ее автора, показывающее, что мы лишились его в то время, когда его талант достиг высшей точки своего развития и полнейшей зрелости. Нам кажется, что патетическую симфонию необходимо исполнить еще раз в одном из обычных симфонических собраний Общества, как это и сделали в Петербурге: двукратное исполнение подобного произведения не может быть излишним; в особенности этого могут желать те из обычных посетителей симфонических собраний, которым не удалось быть в концерте 4-го декабря[2].

Второе отделение было посвящено преимущественно солистам. Первым играл А. В. Вержбилович, с огромным успехом исполнивший три небольшие пьесы для виолончели, с аккомпанементом фортепиано: Cantabile Ц. А. Кюи, «Ноктюрн» и «Испанскую серенаду» Поппера. После множества вызовов, г. Вержбилович исполнил еще Chanson triste П. И. Чайковского, переложенную для виолончели.

С неменьшим успехом спел Н. Н. Фигнер арию Ленского и должен был повторить ее; повторили также и нумер из балета «Щелкунчик» с соло на селесте. Превосходно и с глубоким чувством спел потом Н. Н. Фигнер два из последних, посвященных ему романсов П. И. Чайковского: «Средь мрачных дней» и «Снова, как прежде, один». Конечно, артисту пришлось еще несколько раз петь на бис и под конец он спел «Отчего?» — один из первых романсов — и в заключение опять «Снова, как прежде, один», то есть последний из последних романсов П. И. Чайковского. [...]

ПРИМЕЧАНИЯ

П. И. Чайковский (+ 25 октября 1893).

Опыт характеристики его значения в русской музыке

Опубликована в декабрьской книжке журнала «Русское обозрение», Литературно-политический журнал, 1893 г., т. 24.

[1] «...Мы имели тогда две оперы Глинки, «Русалку» Даргомыжского и две оперы Серова», то есть «Юдифь» (1863) и «Рогнеду» (1865). Последняя опера Серова «Вражья сила», начатая в 1867 году, была завершена уже после смерти композитора его женой В. С. Серовой и Н. Ф. Соловьевым, дописавшим и оркестровавшим последний акт. Опера была поставлена в 1871 году, спустя несколько месяцев после кончины автора. Опера «Каменный гость» Даргомыжского также была завершена и поставлена уже после смерти композитора; ее первое представление на сцене Мариинского оперного театра в Петербурге состоялось 16 февраля 1872 года.

[2] Кашкин упускает здесь из виду музыку к «Князю Холмскому» Глинки, а также симфонические произведения Даргомыжского: «Украинский казачок», «Баба-Яга», «Фантазия на финские темы», написанные в начале 60-х годов. Кроме того к началу композиторской деятельности Чайковского были уже созданы: музыка к «Королю Лиру» Балакирева (1861), его же увертюра на тему испанского марша (1857) и 2 русские увертюры («Увертюра на три русские темы» — 1858 г., и «1000 лет—Русь», 1862 г.). В декабре 1865 года, в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы прозвучала первая симфония Римского-Корсакова. В 1860 году с симфоническим сочинением дебютировал молодой Мусоргский: его «Скерцо» было исполнено 11 января этого года в

концерте Русского музыкального общества (РМО) в Петербурге под управлением А. Рубинштейна.

В области романсного творчества уже были созданы первые крестьянские песни-романсы Мусоргского: «Калистрат» (на сл. Некрасова) и «Спи, усни, крестьянский сын» (на сл. Островского). Из более ранних: «Листья шумели уныло» (на сл. Плещеева — 1859 г.), «Царь Саул» (1863), «Ночь» (на сл. Пушкина, 1864 г.). В «перечень русской художественной музыки» до начала композиторской деятельности Чайковского должны быть включены романсы Алябьева, а также Варламова и Гурилева.

[3] «Успех «Юдифи» возвысил А. Н. Серова в его собственных глазах, и он из поклонника Глинки понемногу начал делаться его отрицателем...». Высказанные в такой категорической форме, эти утверждения Н. Д. Кашкина нуждаются в решительной поправке. Очевидно, Н. Д. Кашкин имеет в виду отношение Серова к глинкинскому «Руслану», сформулированное им в статье «Руслан» и русланисты». Но, критикуя оперную драматургию «Руслана» и отдавая в этом смысле предпочтение «Ивану Сусанину» (с чем полностью был солидарен П. И. Чайковский), Серов никогда не изменял своего отношения к Глинке, как к величайшему гению русской музыки.

[4] Выражением этого «неблагосклонного» отношения к к молодому Чайковскому, продиктованного, главным образом, враждебным отношением к консерватории и ее выученикам, явилась статья Ц. Кюи с критикой выпускной работы Чайковского — кантаты «К радости».

[5] Опера «Воевода» (на сюжет одноименной повести А. Н. Островского) уже в наше время была восстановлена по сохранившимся оркестровым голосам П. А. Ламмом (при участии композиторов В. Я. Шебалина и Б. В. Асафьева) и с успехом поставлена в 1949 году на сцене Ленинградского Малого оперного театра.

[6] Под «сильными драматическими сценами» Кашкин подразумевает исключительно такие, которые основаны на музыкальном изображении внешних драматических столкновений, в противоположность сцене письма Татьяны в «Онегине» или четвертой картине в спальне у графини в «Пиковой даме», действие которых сосредоточено на музыкальном живописании внутренних чувств («внутреннем процессе»). И ту и другую Кашкин относил к лирическим сценам. Отсюда — утверждение критика о преобладании в сочинениях Чайковского, в частности в его операх, лирического начала, которое он не-

сколько искусственно противопоставляет началу драматическому. По справедливому замечанию А. И. Шавердяна, высказанному им в связи с характеристикой вокального стиля опер Чайковского (см. его работу «Чайковский и русский оперный театр» в сб. «Чайковский и театр», изд. «Искусство», 1940), «Чайковский является создателем нового амплуа, которое можно охарактеризовать словами «драматическая лирика» и особенности которого заключаются в органическом сочетании красок лирических и драматических...» (стр. XLIV — XLV).

[7] Шпажинский, Ипполит Васильевич (1845—1917),— известный в свое время драматург, автор многочисленных пьес, в том числе трагедии «Чародейка» (1884), послужившей основой либретто для одноименной оперы Чайковского. По его же просьбе, драматург работал одно время над либретто оперы «Капитанская дочка», от написания которой Чайковский впоследствии отказался.

[8] И та и другая статьи помещены в сборнике. См. стр. 129 и 164.

[9] Первое исполнение 6-й симфонии (в Петербурге) под управлением автора состоялось 16 октября 1893 года.

[10] «Воевода», симфоническая баллада по Мицкевичу — Пушкину, соч. 78 (1891). Один раз исполненная под управлением автора (6 ноября 1891 г.), была затем им уничтожена, но затем восстановлена по оркестровым партиям и в 1897 году издана. О симфонической фантазии «Фауст» никаких сведений не сохранилось.

[11] Секстет для 2-х скрипок, 2-х альтов и 2-х виолончелей под названием «Воспоминание о Флоренции». К перечисленным инструментальным ансамблям следует добавить еще ранний одночастный квартет (год сочинения — 1865), изданный в 1940 году Музгизом.

[12] Таковы 12 характеристических картин (соч. 37, bis), входящих в цикл «Времена года», а также «Большая соната» для фортепиано, соч. 37 (1878).

П. И. Чайковский

Опубликована 25 октября 1908 г. в газете «Русское слово» № 248.

[1] «...истинно великий художник, к какой бы национальности и школе он ни принадлежал, является, прежде всего, художником мировым, составляющим достояние всех

культурных народов и стран». Подобное утверждение в устах Н. Д. Кашкина, всю жизнь боровшегося за процветание русской музыки, исходило из его глубокого убеждения во всемирно-историческом значении творчества Чайковского и было направлено против тех, кто в своем высокомерно-пренебрежительном отношении к отечественной музыкальной культуре отказывал ему в этом значении.

[2] «Сегодня Большой театр дает в новой постановке «Евгения Онегина...». Речь идет о постановке оперы, осуществленной П. И. Мельниковым; главные роли исполняли: А. В. Нежданова (Татьяна), Л. В. Собинов (Ленский) и Г. А. Бакланов (Онегин). См. статью об этой постановке стр. 71—79.

[3] Чехов посвятил Чайковскому книгу рассказов «Хмурые люди». Испрашивая согласие композитора, А. П. Чехов писал: «...Это посвящение... хотя немного удовлетворит тому глубокому чувству уважения, которое заставляет меня вспоминать Вас ежедневно...» (письмо П. И. Чайковскому от 12 октября 1889 г.). В ответ Чайковский лично посетил Чехова, после чего великие художники обменялись фотографиями со следующими надписями: «А. П. Чехову от пламенного почитателя. П. Чайковский. 14 окт. 89», «Петру Ильичу Чайковскому на память о сердечно преданном и благодарном почитателе Чехове».

По свидетельству брата писателя, М. П. Чехова, во время единственного свидания А. П. Чехова с П. И. Чайковским «оба они обсуждали содержание будущего либретто для оперы «Бэла», которую собирался сочинить Чайковский. «Он хотел, чтобы это либретто написал для него по Лермонтову брат Антон». (М. П. Чехов. «Вокруг Чехова». Встречи и впечатления. М. 1933, стр. 135).

В библиотеке композитора сохранилась книга «Рассказы» (изд. 2-е 1889) со следующей надписью: «Петру Ильичу Чайковскому от будущего либреттиста, 89. 14. XI. А. Чехов».

«Воевода». Опера г. Чайковского

Опубликована 5 февраля 1869 года в газете «Русские ведомости» № 29. Статья напечатана без подписи автора и представляет собой первый печатный отзыв об опере и ее постановке, появившийся после второго спектакля. На ее принадлежность Н. Д. Кашкину указывает В. В. Яковлев (см. его брошюру: «Н. Д. Кашкин». Музгиз, 1950, стр. 28). Уже после Кашкина с резкой критикой оперы «Воевода»,

вызвавшей длительную размолвку между ним и композитором, выступил Г. А. Ларош в газете «Современная летопись» № 6 от 9 февраля.

[1] В спектакле участвовали: Финокки — Нечай Шалыгин, Радонежский — Влас Дюжой, Аненская — Настасья, жена Дюжого, А. Г. Меньшикова — Марья Власьевна, З. Кроненберг — Прасковья Власьевна, А. С. Раппорт — Степан Бастрюков, С. В. Демидов — Дубровин, Иванова — Олена, жена Дубровина, Божановский — Резвый, Лавров — Шут, Розанова — Недвига, Корин — Новый воевода. Дирижировал — Э. Н. Мертен.

[2] По свидетельству современников, опера шла с удручающими купюрами и была поставлена из рук вон плохо: «все было сделано,— вспоминает Н. Д. Кашкин,— из сборных декораций и кое-каких костюмов». О крайней небрежности постановки «Воеводы» рассказывает и артистка Большого театра, известная певица И. И. Онорэ: «Помню домик, стоящий на самой середине сцены, архитектура не то швейцарская, не то русская, балкон находился под самой крышей и когда воевода в страстном порыве, в погоне за своей возлюбленной, поднялся по лестнице к балкону, то его пояс приходился выше крыши домика»... Дирекция «даже для этого талантливого композитора ничего не сделала, чтобы мало-мальски сносно поставить его первую оперу». Опера, несмотря на успех у публики (невзирая на жалкую постановку), была дана всего пять раз: 30 января, 4, 11, 16 февраля и 2 марта. 25 февраля состоялось, кроме того, исполнение 2-го акта оперы в сборном спектакле.

[3] Раппорт, А. С. (1843—1908),— певец (тенор), артист московского Большого театра.

[4] Меньшикова, Александра Григорьевна (1846—1902),— известная певица (драматическое сопрано), артистка московского Большого театра и Мариинской оперы в Петербурге, много и с успехом выступала также на различных провинциальных сценах. Ее имя, в числе выдающихся исполнительниц на Мариинской сцене упоминает Ц. Кюи в своих «Оперных воспоминаниях», относящихся к 1899—1900 годам. Лучшими ролями Меньшиковой являлись Наташа («Русалка» А. С. Даргомыжского) и Антонида («Иван Сусанин» М. И. Глинки), в партии которой она выступала в Италии во время первой постановки глинкинской оперы на сцене миланского оперного театра (8 мая 1874 г.).

В «Воеводе» — первой опере П. И. Чайковского—Меньшикова исполняла роль Марьи Власьевны. По свидетельству

самого композитора, опера эта, в сюжете и в музыке которой он глубоко разочаровался уже после написания первого действия, была окончена им исключительно благодаря настоятельным просьбам артистки. «...решил бросить сочинение... Но случилось,— пишет Чайковский,— что певица Меньшикова, нуждавшаяся в новой опере для бенефиса, упросила меня окончить оперу...» (из письма к С. И. Танееву от 29 октября 1882 г.). Участие Меньшиковой в постановке «Воеводы» относится к начальному периоду ее артистической деятельности, до перехода на сцену Мариинского театра. Впоследствии, оставив петербургскую оперу, артистка вернулась в Большой театр, где пела в течение сезона 1880/1881 года. Последние годы жизни занималась педагогикой.

«Опричник» на московской сцене

Опубликована 11 мая 1875 года в газете «Русские ведомости» № 99.

[1] Первое представление «Опричника» в Москве состоялось 4 мая 1875 года на сцене Большого театра в бенефис артиста С. В. Демидова. Главные роли исполняли: С. В. Демидов — князя Жемчужного, Смельская — Наталью, его дочь, Е. П. Кадмина — боярыню Морозову, А. М. Додонов — Андрея Морозова, ее сына, П. А. Радонежский—князя Вязьминского, Аристова—Басманова. Дирижировал Э. Н. Мертен.

[2] Опера «Опричник» была впервые поставлена 12 апреля 1874 года в Петербурге на сцене Мариинского оперного театра. Летом этого же года состоялась премьера оперы в Одессе; в спектакле приняла участие известная русская певица Е. А. Лавровская, для которой, еще в бытность ее в Петербурге, композитор предназначал партию Морозовой. 9 декабря 1874 года опера с огромным успехом прошла в Киеве. Андрея Морозова пел Д. А. Орлов—будущий исполнитель этой партии в Мариинской опере, Вязьминского — знаменитый Ф. И. Стравинский, в то время еще только начинавший свою артистическую карьеру. На спектакле присутствовал автор. «Я ездил в Киев и видел там «Опричника». Исполнение великолепно... овации были самые лестные, каких я не ожидал. Огромная толпа студентов провожала меня от театра до гостиницы. Я был вполне счастлив». (Из письма Чайковского к издателю В. В. Бесселю. Журнал «Советская музыка», 1938, № 6).

[3] На петербургскую премьеру «Опричника» с большими критическими статьями об опере откликнулись Ц. Кюи и Г. Ларош, первый—с резким и безапелляционным осуждением, второй—с подробным и содержательным разбором музыки и либретто оперы. Статья Кюи опубликована в газете «Петербургские ведомости» № 110 от 23 апреля 1874 года, статья Лароша — в газете «Голос» № 105 от 17 апреля того же года.

Сам Чайковский, уже во время репетиций, глубоко разочаровался в своем произведении. «Меня терзает «Опричник». Эта опера до того плоха, что на всех репетициях (особенно 3-го акта и 4-го) я убегал, чтобы не слышать ни одного звука, а на представлении готов был провалиться...» «...В ней нет стиля и нет движения, два условия неизбежного охлаждения публики к опере».

Впоследствии композитор несколько изменил свое отношение к опере. По свидетельству Кашкина, смерть сразила Чайковского в то время, когда он готов был взяться за капитальную переделку «Опричника», «...он успел только отметить места, подлежащие переделке по партитуре, взятой с этой целью из театральной библиотеки в Петербурге» (Н. Кашкин. Воспоминания о Чайковском).

[4] Кадмина, Евлалия Павловна (1853—1881),— замечательная певица (низкое меццо-сопрано), воспитанница Московской консерватории по классу А. Д. Александровой-Кочетовой. В 1873 году с большим успехом, сочувственно отмеченным П. И. Чайковским в его критическом отзыве в печати, дебютировала в партии Вани («Иван Сусанин» М. И. Глинки) на сцене московского Большого театра. Вместе с знаменитой М. Н. Ермоловой, Г. Н. Федотовой и другими принимала участие в первой постановке «весенней сказки «Снегурочки» А. Н. Островского (в партии Леля); по воспоминаниям бывшего на этом спектакле Н. Д. Кашкина: «Кадмина, только что начинавшая свою сценическую карьеру, очаровала всех своей талантливою игрою и пением». После московского Большого театра служила в Петербурге, затем на провинциальных сценах, где выступала не только как оперная певица, но и как драматическая актриса (Офелия в трагедии «Гамлет» В. Шекспира, Василиса Мелентьева в одноименной пьесе А. Н. Островского). Проникновенное пение и артистический талант Е. П. Кадминой высоко ценил П. И. Чайковский, посвятивший ей один из лучших своих романсов «Страшная минута» (соч. 28).

[5] Додонов, Александр Михайлович (1837—1914),— певец (тенор) и педагог. В течение двадцати с лишним лет

(1869—1891) состоял в труппе московского Большого театра, исполняя ведущие партии Собинина и Финна в операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, Князя — в «Русалке» Даргомыжского, Руальда — в «Рогнеде» Серова, Рауля— в «Гугенотах» Мейербера и др. Артистическое дарование Додонова, художественность его исполнения, в частности партии Финна, высоко ценил Чайковский, многократно писавший о нем в своих критических статьях. Вместе с талантливой Кадминой Додонов участвовал в первом представлении «Снегурочки» Островского с музыкой Чайковского (дед Мороз), состоявшемся 11 мая 1871 года на сцене московского Большого театра. Додонову Чайковский посвятил свой романс «Корольки» (ор. 26). В 1891/95 годах Додонов преподавал в музыкально-драматическом училище московского Филармонического общества. У него учился выдающийся певец, создатель классического образа Ленского на русской оперной сцене Л. В. Собинов.

[6] Аналогичную оценку спектаклю дает и сам Чайковский: «Присутствовал на многих репетициях «Опричника» и со стоическим мужеством переносил систематическое обезображивание и без того безобразной и злосчастной оперы. Однакоже представление «Опричника» в прошлое воскресенье (письмо датировано понедельником 12-го мая.— *С. Ш.*) не соответствовало моим ожиданиям в том смысле, что я ожидал худшего. Все очень старались...» (письмо к М. И. Чайковскому).

Я. П. Полонский и П. И. Чайковский, как авторы одного общего произведения.

(Лекция, читанная в аудитории Исторического музея, 22.XI 1898 г.)

Опубликована 23 ноября 1898 года в газете «Московские ведомости» № 323.

[1] «Франческа да Римини» — симфоническая фантазия (по Данте) соч. 32. 1876 г. Фантазии предпосланы, в качестве программы, стихи из пятой песни «Ада» («Божественная комедия»).

[2] Александра Ильинична, в замужестве — Давыдова. У Давыдовых в Каменке, где когда-то собирались виднейшие деятели декабристского движения, бывал Пушкин, П. И. Чайковский любил проводить летние и осенне-зимние месяцы.

Здесь была начата 2-я так называемая украинская симфония (с вариациями на народную украинскую песню «Журавель»).

[3] Первое представление оперы состоялось 24 ноября 1876 года на сцене Мариинского оперного театра в Петербурге, в бенефис Э. Ф. Направника. В спектакле участвовали: В. И. Рааб — Оксана, П. Ф. Комиссаржевский — Вакула, А. А. Бичурина — Солоха, И. А. Мельников — Бес, И. В. Матчинский — Чуб, О. А. Петров—Пан-голова, Н. Г. Энде (фон Дервиз) — школьный учитель, Ф. И. Стравинский — Светлейший. Дирижировал Э. Ф. Направник. Опера продержалась до 1879 года. Последний, восемнадцатый спектакль «Кузнеца Вакулы» состоялся 1 октября 1879 года. Несмотря на тщательность постановки и участие отдельных выдающихся артистов, исполнение оперы отличалось рутинностью и безвкусицей. Особенно неудовлетворительны, по отзывам самого Чайковского, были Рааб и Комиссаржевский. «Между тем, что я воображал, и тем, что вышло на сцене Мариинского театра, нет ничего общего. Что за Оксана, что за Вакула!..» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, письмо от 16 декабря 1877 г.).

[4] Московская премьера «Черевичек» на сцене Большого театра состоялась 19 января 1887 года. Партии исполняли: М. Н. Климентова — Оксану, Д. А. Усатов — Вакулу, А. П. Святославская — Солоху, Б. Б. Корсов — Беса, И. В. Матчинский — Чуба, В. С. Стрелецкий — Пана-голову, А. М. Додонов — школьного учителя, П. А. Хохлов—Светлейшего. Новые декорации К. Ф. Вальца. Опера была подвергнута существенной переделке: композитор ввел в нее ряд широких мелодических эпизодов, упростил гармоническую ткань музыки, облегчил, сделал более прозрачной оркестровку. О направлении, в котором шла переработка оперы, говорит сам Чайковский: «...я утомлял слушателя излишним обилием деталей... я давал ему... слишком много пряной музыкальной пищи. Оперный стиль должен отличаться шириной, простотой и некоторой декоративностью. Стиль «Вакулы» не оперный, а симфонический и даже камерный» (П. И. Чайковский, письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 12 октября 1879 года). К искоренению этого недостатка и были направлены творческие усилия композитора при создании второй редакции оперы.

«Черевички» выдержали 7 представлений, из них первыми тремя—19, 23 и 27 января 1887 года—дирижировал автор.

[5] Значительной вехой в сценической истории «Черевичек» явилась их постановка в московской Частной опере

С. И. Мамонтова в 1902 году. Приветствуя решение театра вернуть на русскую оперную сцену забытое произведение своего друга, Н. Д. Кашкин писал: «Теперешняя постановка на сцене Частной оперы будет своего рода апелляцией к публике на приговор театральной дирекции (императорских театров.— *С. Ш.*), и мы надеемся, что публика выскажется совсем в ином смысле» («Московские ведомости», 1902, № 30). Несмотря на скромность постановки, опера, благодаря блестящему составу исполнителей, была восторженно принята публикой. Роли исполняли: Н. Д. Веков — Беса, Е. А. Цветкова — Оксану, В. Н. Петрова-Званцева — Солоху, В. П. Шкафер — Школьного учителя, Н. И. Сперанский — Светлейшего. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов. Уже после мамонтовской постановки «Черевичек» оперу начали включать в свой репертуар и другие театры. Однако окончательная «реабилитация» «Черевичек» произошла лишь в наше советское время.

В 1941 году, через 50 с лишним лет, «Черевички» поставил Государственный академический Большой театр. Удостоенный Сталинской премии, спектакль вошел в золотой фонд советской музыкально-театральной культуры.

Музыкальное обозрение

Опубликовано в апрельской книжке журнала «Русское обозрение». Литературно-политический журнал, 1890, т. 2.

Статья представляет собой фрагмент из обзора, посвященного артистическим гастролям четы Фигнеров — Медеи Фигнер (лирико-драматическое сопрано) и Н. Н. Фигнера (тенор) в московском Большом театре весною 1890 года.

[1] Фигнер, Николай Николаевич (1857—1918),— знаменитый певец (тенор), артист Мариинского театра, создатель сценического образа Германа («Пиковая дама» П. И. Чайковского), партию которого, написанную П. И. Чайковским в расчете на его вокально-артистические данные, он проходил под непосредственным руководством самого композитора. «Какой драгоценный артист этот Фигнер,— писал П. И. Чайковский А. И. Всеволожскому 1 августа 1890 года,— и какое он блестящее исключение из той общеизвестной истины, что les tenors sont bêtes!..» («тенора глупы».— *С. Ш.*). «Я убедился, как он умен и понятлив. Все его намерения соответствуют моим желаниям» (письмо к М. И. Чайковскому от 10 июля 1890 года).

Не обладая богатым от природы голосом, Фигнер был первоклассным вокалистом и умным, талантливым актером, с большим искусством, хотя и с некоторым мелодраматическим налетом, исполнявшим как драматические, так и чисто лирические теноровые партии. Он был прекрасным Отелло («Оттело» Д. Верди), Хозе («Кармен» К. Бизе), Раулем, Иоанном Лейденским («Гугеноты», «Пророк» Дж. Мейербера) и, одновременно, Ромео, Фаустом («Ромео и Джульетта», «Фауст» Ш. Гуно). Его Ленский («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), в роли которого он впервые выступил 25 февраля 1888 года, был лучшим и общепризнанным до появления Л. В. Собинова. Помимо «Онегина» и «Пиковой дамы», выступал в операх П. И. Чайковского «Опричник» (Андрей Морозов) и «Иоланта» (граф Водемон,— первый исполнитель). Фигнеру П. И. Чайковский посвятил свой последний цикл из шести романсов соч. 73, на слова Ратгауза («Мы сидели с тобой», «Ночь», «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде»).

Новая постановка «Евгения Онегина»

Опубликована 29 октября 1908 года в газете «Русское слово» № 251.

[1] Мельников, Петр Иванович (сын выдающегося русского певца И. А. Мельникова),— оперный режиссер. С 1903 года состоял на службе в московском Большом театре, в 1909 году был переведен в Мариинский театр в Петербург.

[2] «...капельмейстер должен быть не машиной и таким, который гонится только за тем, чтобы там, где cis не играли C, а настоящим вожаком оркестра».— В подлинном тексте письма П. И. Чайковского эти строки имеют несколько иное изложение: «капельмейстер должен быть не машиной и даже не музыкантом à la Направник, который гонится...» и т. д. Имеется и другое отступление: вместо «на императорской сцене» сказано «на казенной сцене».

[3] Художественное оформление спектакля было сделано К. Коровиным.

[4] Павлова, Ольга Робертовна,— певица (меццо-сопрано), артистка московского Большого театра.

[5] Бакланов (Баккис), Георгий Андреевич (1880—1938),— певец (баритон). Артистическую карьеру начал

в Киеве, затем пел в московском оперном театре С. И. Зимина. С 1905 по 1909 год—солист Большого театра в Москве.

[6] Осипов, Василий Васильевич,— певец (бас), артист московского Большого театра и театра С. И. Зимина.

[7] Малер, Густав (1860—1911),— австрийский композитор и дирижер. Будучи руководителем венской Большой оперы, ставил там «Евгения Онегина» и «Иоланту» П. И. Чайковского. До этого, в 1892 году дирижировал «Евгением Онегиным» в Гамбурге, где в это время был П. И. Чайковский. В письме к В. Давыдову от 7 января Петр Ильич писал: «...здесь (то есть в оперном театре в Гамбурге.— *С. Ш.*) капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто «гениальный» и сгорающий желаньем дирижировать на первом представлении («Онегина»). Вчера я слышал под его управлением удивительнейшее представление «Тангейзера». Певцы, оркестр... капельмейстер (фамилия его Малер), все влюблены в «Евгения».

«Орлеанская дева» Чайковского на сцене Частной оперы.

Опубликована 5 февраля 1899 года в газете «Московские ведомости» № 36 под псевдонимом Н. Дмитриев.

[1] Опера «Орлеанская дева» (либретто композитора по одноименному роману Шиллера в переводе Жуковского) написана Чайковским в 1879 году. Ее первое представление в Москве, осуществленное Частной оперой С. И. Мамонтова, состоялось уже после смерти композитора, 3 февраля 1899 года. Партии исполняли: Е. А. Цветкова — Иоанну д'Арк, И. П. Прянишников—бургундского рыцаря Лионеля, П С. Оленин — французского рыцаря Дюнуа, В. П. Шкафер — короля. Дирижировал М. М. Ипполитов-Иванов.

[2] Петербургская премьера оперы на сцене Мариинского театра состоялась 13 февраля 1881 года в бенефис Э. Ф. Направника, которому композитор посвятил свое произведение. В первом же спектакле заглавную партию Иоанны д'Арк пела, по настоянию самого автора, М. Д. Каменская — одна из воспитанниц петербургской консерватории (по классу Г. Ниссен-Саломан), незадолго до того с успехом дебютировавшая на Мариинской сцене в партии Вани в опере «Иван Сусанин» Глинки. Великолепный голос (у Каменской было меццо-сопрано обширного диапазона и очень красивой звуч-

ности, особенно в верхнем регистре), большая музыкальность, а также внешние данные артистки как нельзя более подходили к сильному, мужественному облику шиллеровской героини. «Каменская была превосходна; она и играла даже отлично, чего прежде с ней не бывало» (П. И. Чайковский. Письмо к Н. Ф. фон-Мекк от 16 февраля 1881 года).

Из остальных исполнителей наиболее значительными оказались: И. П. Прянишников в роли бургундского рыцаря Лионеля и Ф. И. Стравинский, создавший из небольшой партии Дюнуа запоминающийся образ французского рыцаря. Несмотря на очень плохую постановку, составленную из сборных и затасканных декораций и таких же костюмов, совершенно не отвечающих исторической эпохе, спектакль был восторженно принят публикой. Обычно сдержанный в оценках своих оперных успехов, Чайковский писал после премьеры «Орлеанской девы»: «Опера моя имела большой успех, вызвали двадцать четыре раза» (П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк, т. 2, стр. 477).

[3] Сумэ, Александр (1788—1845),— французский поэт и драматург, автор трагедии «Норма», на сюжет которой В. Беллини написал оперу того же названия.

[4] Цветкова, Елена Яковлевна (1872—1929),— замечательная певица (лирико-драматическое сопрано), воспитанница Московской консерватории по классу Е. А. Лавровской. В 1892 году, сразу же по окончании консерватории, была принята на сцену Киевской частной оперы, руководимой бывшим артистом Мариинского театра И. П. Прянишниковым. В 1896 году, по приглашению С. И. Мамонтова, вступила в труппу его театра, где одновременно с нею начинал свою оперную карьеру молодой Шаляпин. Ее артистический талант и «прекрасное исполнение», в частности Веры Шелоги в одноименной опере-прологе к «Псковитянке», высоко ценил Н. А. Римский-Корсаков. Оперный репертуар Цветковой включил все главные женские роли в операх Чайковского, за исключением Натальи в «Опричнике». С ее именем, как исполнительницы партий Оксаны и Кумы, связано возрождение на московской оперной сцене опер Чайковского «Чародейка» (1900) и «Черевички» (1902). К числу наибольших сценических удач певицы, наряду с Снегурочкой в одноименной опере Римского-Корсакова и Ярославной в опере «Князь Игорь» Бородина, принадлежали роли Марии в опере «Мазепа», Татьяны — в «Онегине» и, особенно, Иоанны в опере «Орлеанская дева». Великая Октябрьская социалистическая революция застала Цветкову на педагогической работе.

[5] Оленин, Петр Сергеевич (1874—1922),— певец (баритон) и режиссер, сначала московского оперного театра С. И. Зимина, затем московского Большого театра. После Великой Октябрьской социалистической революции — главный режиссер Петроградской академической оперы (б. Мариинского театра).

[6] Шкафер, Василий Петрович (1867—1937),— видный деятель русской оперы, режиссер московского Большого и Мариинского театров, певец (тенор), автор книги «Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930» (изд. театра оперы и балета имени С. М. Кирова. Л. 1936). Значительным этапом творческой биографии Шкафера явилась его работа в московской частной опере С. И. Мамонтова, где он выступал вместе с Шаляпиным (Василий Шуйский в опере «Борис Годунов» Мусоргского, Моцарт — в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова). С именем Шкафера, как режиссера, связаны первые постановки опер Римского-Корсакова «Царская невеста» (московская Частная опера, 1899), «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Мариинский театр, 1907), «Золотой петушок» (московский Большой театр, 1910), а также сценическое возрождение (на сцене московской Частной оперы) опер Чайковского: «Мазепа» (1899), «Чародейка» (1900), «Черевички» (1902). Деятельность В. П. Шкафера высоко оценило советское правительство, присвоив ему звание Заслуженного артиста республики.

[7] Такого, более подробного отзыва о постановке «Орлеанской девы» на сцене московской Частной оперы обнаружить не удалось.

«Чародейка».

Опера в 4-х действиях П. И Чайковского

Либретто И. В. Шпажинского. Первое представление в Петербурге 20-го октября.

Опубликована 28 октября 1887 года в газете «Русские ведомости» № 297.

[1] Премьера «Чародейки» состоялась 20 октября 1887 года. Спектакль шел под управлением автора. Партии исполняли: И. А. Мельников — князя Никиту Курлятева, наместника в Нижнем-Новгороде, М. А. Славина — княгиню, жену его, М. Д. Васильев (3-й) — княжича Юрия, их сына, Э. К. Павловская—Настасью, по прозвищу «Кума» (Чародейку), Ф. И. Стравинский—Мамырова, старого дьяка, М. И.

Долина — Ненилу, сестру его, К. П. Серебряков — Ивана Журана, княжеского ловчего, Кичигу, кулачного бойца, — М. М. Корякин, С. Е. Павловский — Кудьму, колдуна. Опера прошла с очень большим успехом. Однако, как свидетельствует Г. Ларош, «не прошло и двух представлений, как стало ясно, что почет и поклонение относились к автору, а не к произведению». Из всех опер Чайковского, поставленных на сцене Мариинского театра, «Чародейка» выдержала наименьшее число представлений: ее последний, двенадцатый спектакль состоялся 17 октября 1888 года, после чего оперу «сослали», как писал Н. Д. Кашкин, в Москву. Информация корреспондента Буквы о премьере «Чародейки», на которую ссылается Н. Д. Кашкин, содержится в обзорном очерке «Петербургские наброски» в газете «Русские ведомости» № 294 от 25 октября.

[2] Метастазио, Пиетро-Антонио, Доменико Бонавентура (1698—1782) — итальянский поэт, автор оперных либретто, преимущественно легендарно-исторического и мифологического характера.

[3] Да-Понтэ, Лоренцо (1749—1838),— итальянский поэт, либреттист, автор либретто опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан» Моцарта.

[4] Скриб, Огюстон Эжен (1791—1861),— известный французский драматург и либреттист, автор многочисленных (около 350) комедий, водевилей, мелодрам, исторических пьес, в том числе ставившихся на советских сценах «Адриенны Лекуврер», «Лестницы славы», «Стакана воды», а также либретто опер «Фра-Диаволо» Дан. Фр. Обера, «Гугеноты», «Пророк», «Африканка» Дж. Мейербера и других. В качестве либреттиста вошел в историю оперы как один из создателей стиля французской, так называемой «большой оперы».

[5] Бойто, Арриго (1842—1918),— итальянский оперный композитор, поэт, либреттист, автор оперы «Мефистофель» на сюжет «Фауста» В. Гете. Бойто написаны либретто двух последних опер Дж. Верди: «Отелло» и «Фальстаф», а также либретто оперы «Джиоконда» Р. Понкиелли.

[6] Кашкин имеет в виду музыкальную тему (Андантино в сцене прихода Князя и Мамырова на постоялый двор), на которой Кума произносит свои первые ответные слова на грозный окрик Князя: «Кто ябедным наветом замыслил погубить...» и т. д.

[7] Декорации 1-го, 2-го и 4-го действий были написаны академиком Бочаровым, костюмы сделаны по рисункам художника Б. П. Пономарева.

[8] Павловская, Эмилия Карловна (1857—1935), — известная оперная артистка (лирико-драматическое сопрано), первая петербургская Татьяна («Евгений Онегин» П. И. Чайковского), первая и, при жизни композитора, лучшая исполнительница роли Марии (в опере «Мазепа»). «Спасибо Вам, несравненная Мария, за неописанно-чудное исполнение роли... Никогда не забуду глубоких впечатлений, доставленных Вашим дивным талантом...» (П. И. Чайковский — Э. К. Павловской. 4 февраля 1884. Письмо написано на следующий день после премьеры «Мазепы» в Большом театре в Москве). Высокое мнение П. И. Чайковского об артистическом таланте Э. К. Павловской разделяла и близкая к композитору критика в лице Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина. «Редко можно встретить оперную певицу,— писал Н. Д. Кашкин,— в которой сценическое и музыкальное исполнение представляли бы такое полное гармоническое слияние... Г-жа Павловская... никогда не отличалась силой голоса, вокальная техника ее оставляет желать весьма многого; так что, повидимому, ей недостает наиболее существенных элементов оперной певицы; но так велика талантливость ее артистической натуры, такова художественно законченная цельность замысла и выполнения создаваемых ею лиц, что при всей скромности своих средств г-жа Павловская действует на публику неотразимо и увлекает ее обаянием прочувствованного и обдуманного своего исполнения...» («Русские ведомости», 1888, № 16 от 17 января). По свидетельству самого композитора, работая над созданием «Чародейки», он «воображал» Э. К. Павловскую в образе Кумы. Однако, как показывает их переписка (опубликована в сб. «Чайковский на московской сцене». «Искусство», 1940, стр. 315—318), а также отзывы современников, роль эта артисткой не была до конца понята и прочувствована. Это подтверждает и авторитетный отзыв Н. Д. Кашкина. К тому же, ко времени, когда Э. К. Павловской пришлось выступить в «Чародейке», ее голос, по свидетельству современников, был уже значительно утомлен. Рано оставив сцену, Э. К. Павловская всецело посвятила себя педагогической и музыкально-общественной деятельности. Советское правительство присвоило Э. К. Павловской почетное звание Героя труда и Заслуженной артистки республики.

[9] Мельников, Иван Александрович (1832—1906),— выдающийся певец (баритон), воспитанник Бесплатной музыкальной школы и участник многих ее концертов. С 1867 года — артист Мариинского театра. Вошел в историю русского оперного театра как преемник «дедушки» Петрова в партиях Руслана («Руслан и Людмила» М. И. Глинки) и Мельника

(«Русалка» А. С. Даргомыжского), первый и единственный Борис на Мариинской сцене до Ф. И. Шаляпина (в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского), неизменный участник первых петербургских постановок многих выдающихся произведений русских композиторов, в том числе «Псковитянки» Н. А. Римского-Корсакова (Токмаков), «Князя Игоря» А. П. Бородина (Игорь); «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского (Дон Жуан), «Демона» А. Г. Рубинштейна (Демон), а также опер П. И. Чайковского: «Опричник» (Князь Вязьминский), «Кузнец Вакула» (Бес), «Мазепа» (Кочубей), «Чародейка» (Князь Курлятев), «Пиковая дама» (Томский). Роль Томского была последней — 46-й ролью Мельникова, исполненной им на Мариинской сцене за 25 лет пребывания в театре. В 1892 году Мельников оставил сцену, сохранив за собой звание почетного члена русской оперы. В 1890 году основал любительский хор, названный им по типу Бесплатной музыкальной школы, «Бесплатный хоровой класс». По свидетельству артистки Мариинского театра Н. А. Фриде, П. И. Чайковский бывал в доме у Мельникова и находился с ним и его семьей в дружеских отношениях. (Н. А. Фриде. На репетициях. Воспоминания о П. И. Чайковском. «Огонек». 1940, № 12, стр. 11). Мельникову посвящен романс П. И. Чайковского «Я с нею никогда не говорил» на сл. Л. А. Мея, соч. 57.

[10] Васильев (3-й), Михаил Дмитриевич, — певец (тенор), артист Мариинского и Большого театров.

[11] Славина, Мария Александровна (1858—?), — оперная певица (меццо-сопрано). Окончила Петербургскую консерваторию по классу Н. А. Ирецкой и Эверарди. С 1877 по 1917 год—артистка Мариинского театра. Обладала большим красивым голосом и замечательным драматическим талантом. Первая в России Кармен, создательница и первая исполнительница роли старой графини в «Пиковой даме» Чайковского, участница первых петербургских спектаклей «Евгения Онегина» (Ольга), «Мазепы» (Любовь), «Чародейки» (княгиня Евпраксия), а также «Князя Игоря» А. П. Бородина (Кончаковна) и ряда опер Р. Вагнера.

[12] Стравинский, Федор Игнатьевич (1843—1902) — выдающийся певец (бас), один из плеяды могучих русских талантов, своим искусством утверждавших художественный реализм на оперной сцене. Еще будучи студентом Петербургской консерватории (окончил по классу Эверарди), выступил с огромным успехом на ученическом спектакле в партии Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини), после чего был приглашен в Киевскую оперу, где пел в течение трех лет. С 1876 по 1902 год—артист Мариинского театра. Первокласс-

ный вокалист, Стравинский совмещал в себе талант драматического актера, позволявший ему с одинаковой степенью совершенства воплощать самые различные роли — от Мефистофеля («Фауст» Ш. Гуно, «Мефистофель» А. Бойто), Олоферна («Юдифь» А. Н. Серова) и графа Сен-Бри («Гугеноты» Дж. Мейербера), до Еремки («Вражья сила» А. Н. Серова), Фарлафа (в «Руслане и Людмиле» М. И. Глинки) и Скулы («Князь Игорь» А. П. Бородина). К числу наиболее ярких сценических образов, созданных Стравинским, принадлежали французский рыцарь Дюнуа, палач Орлик и старый дьяк Мамыров в операх П. И. Чайковского «Орлеанская дева», «Мазепа» и «Чародейка».

«Чародейка». Опера П. И. Чайковского.

Опубликована 28 ноября и 5 декабря 1900 года в газете «Московские ведомости» №№ 329, 336.

[1] В статье изложению сюжета предпосланы следующие строки, направленные Н. Д. Кашкиным против руководителей императорских театров: «У нас принято думать, будто мы очень ценим Чайковского и хорошо его знаем; однако, такое мнение едва ли основательно. У нас ценят «Евгения Онегина», знают «Пиковую даму», да еще пару опер, дающихся на сцене Театра Солодовникова, а едва ли не лучшее из его оперных произведений «Черевички» (Кузнец Вакула) никто и знать не хочет. «Чародейку» теперь извлекает из мрака забвения частная опера, а грубо утопившая ее сцена Большого театра тверда в своих плачевных традициях и под руководством тех же артистических деятелей продолжает смотреть на Чайковского с точки зрения заурядной провинциальной антрепризы. Чародейка написана лет 15 назад и поставлена была в Петербурге, на сцене Мариинского театра. Вкусы Петербурга и его излюбленных исполнителей гораздо больше тяготеют к Паяцам Леонковало или к Богеме Пуччини, нежели к Чайковскому, а Чародейка, при всех огромных достоинствах ее музыки, в своем подлинном виде (то есть без сокращений, санкционированных Чайковским при постановке оперы в Тифлисе,— *С. Ш.*) сильно грешила в сценическом отношении, и петербуржцы скоро к ней охладели, после чего оперу сослали в Москву, где с нею произошел пассаж беспримерный: Чародейку дали однажды (2 февраля 1890 г. — *С. Ш.*) при полнейшем сборе по возвышенным ценам — и больше не повторили. После этого дикого поступка деятелей Большого

театра опера оставалась забытою и, по нашему мнению, теперь является совершенною новостью для Москвы, так что мы считаем не лишним изложить содержание Чародейки и вообще смотреть на нее как на произведение, незнакомое московской публике».

[2] «Ледяной дом» — опера А. Н. Корещенко (по сюжету одноименного исторического романа И. И. Лажечникова; либретто М. И. Чайковского). Статьи Н. Д. Кашкина в связи с постановкой оперы на сцене московского Большого театра опубликованы 7 и 12 ноября 1900 года в газете «Московские ведомости» №№ 308, 313.

[3] Маршнер, Генрих (1795—1861), немецкий композитор и дирижер, ученик К. М. Вебера, автор оперы «Ганс Гейлинг», во многом предвосхитившей «Моряка-скитальца» Р. Вагнера.

[4] Вопросу о месте и назначении лейтмотивных характеристик в опере, в частности в опере Вагнера, и применимости его метода в русской опере уделено значительное место во второй статье Н. Д. Кашкина о «Ледяном доме» А. Н. Корещенко, помещенной в «Московских ведомостях» № 313.

[5] Ростовцева, Александра Емельяновна (год рожд. 1872),—певица (меццо-сопрано). С 1896 года — артистка Московской частной оперы С. И. Мамонтова, с 1904 — оперы С. И. Зимина. Первая исполнительница партий Любавы, Любаши, ткачихи, ключницы Амелфы в операх Н. А. Римского-Корсакова: «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок».

[6] Ипполитов-Иванов, Михаил Михайлович (1859—1935),— композитор, педагог, дирижер, музыкальный деятель. Окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Римского-Корсакова. В 1883—1893 годах возглавлял отделение и училище Русского музыкального общества в Тифлисе. Под его руководством были разучены и с большим успехом поставлены на Тифлисской оперной сцене оперы П. И. Чайковского, в том числе «Мазепа». ...я не ожидал,— писал композитор,— что в Тифлисе мою музыку так хорошо знают. Оперы мои здесь играются больше, чем где-либо, и особенно «Мазепа» имеет большой успех» (письмо из Тифлиса к Н. Ф. фон-Мекк от 6 апреля 1886 г.). С 1893 года М. Ипполитов-Иванов — профессор, а с 1906 до 1922 года — директор Московской консерватории.

Глубокий след в дореволюционной истории русской музыки оставила деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в качестве дирижера Русского хорового общества (1895—1901), московской частной оперы С. И. Мамонтова и оперы С. И. Зи-

мина (1899—1906). Под его управлением на сценах этих театров впервые были поставлены оперы Н. А. Римского-Корсакова: «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», возрождены к новой сценической жизни «Мазепа», «Орлеанская дева» и «Черевички» П. И. Чайковского, к тому времени совершенно сошедшие с репертуара императорских театров.

Важнейшими сочинениями Ипполитова-Иванова являются оперы: «Ася» (по одноименной повести И. С. Тургенева), «Оле из Норланда», «Измена» (по одноименной драме А. И. Сумбатова, на тему из истории народно-освободительной борьбы в Грузии); оркестровая сюита «Кавказские эскизы» и другие. М. М. Ипполитову-Иванову принадлежит инструментовка «сцены у Василия Блаженного» в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. Из сочинений, написанных в послереволюционные годы, широчайшую популярность приобрел его «Ворошиловский марш». В 1931 году им была завершена (то есть дописаны 3 акта) и исполнена по радио опера Мусоргского «Женитьба» (по Гоголю). Большой интерес представляют его мемуары: «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» (М. 1934).

Советское правительство присвоило М. М. Ипполитову-Иванову звание Народного артиста республики и наградило его орденом Трудового Красного Знамени.

[7] Шевелев, Николай Андреевич (1874—1929),—оперный певец (баритон), артист московской Частной оперы С. И. Зимина, много и с успехом гастролировал за границей.

[8] Секар-Рожанский, Антон Владиславлевич (родился в 1863 г.),—известный оперный певец (тенор), создатель сценического образа Садко в одноименной опере Н. А. Римского-Корсакова; артистическую деятельность начал в 1891 году в Ростове, пел в Петербурге и других городах. Расцвет деятельности Секар-Рожанского приходится на годы его службы в московской Частной опере С. И. Мамонтова. Одно время был профессором Московской консерватории.

[9] Постановка «Черевичек» на сцене московской Частной оперы была осуществлена в 1902 году. Премьера оперы состоялась 30 января. В этот же день в газете «Московские ведомости» была напечатана следующая заметка Н. Д. Кашкина: «Много лет пишущему эти строки приходилось говорить о непростительном варварстве наших оперных сцен, игнорирующих одно из лучших произведений русской оперной литературы, принадлежащее Чайковскому, но сегодня 30 января Частная опера пытается загладить этот грех, ставя на своей сцене «Черевички», по совершенно непонятным причинам погребенные на полках архива Большого театра лет

15 тому назад. Мы не будем возвращаться к печальному факту этого погребения, принадлежащего к достопамятнейшим подвигам тогдашних главарей нашей большой оперной сцены; теперь публика сама может оценить, насколько вправе были мы называть подвиг этот варварским».

«Пиковая дама»

Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Сюжет заимствован из повести Пушкина. Либретто М. Чайковского. Музыка П. Чайковского. Первое представление в Мариинском театре 7 декабря 1890 г.

Опубликована 14 декабря 1890 года в газете «Русские ведомости» № 344.

[1] Глюк, Кристоф Виллибальд (1714—1787),— великий оперный реформатор, провозгласивший простоту и правдивость основополагающими принципами своего творчества. Автор опер: «Орфей», «Альцеста», «Ифигения в Авлиде», «Армида», «Ифигения в Тавриде» и других. Творчество Глюка высоко ценил Глинка.

[2] Мейнингенцы — драматическая труппа мейнингенского театра (главный режиссер Кронек), гастролировавшая в Москве в 1885 и в 1890 годах.

[3] Фигнер, Медея Ивановна (род. в 1860),—знаменитая певица (драматическое сопрано), первая исполнительница партий Лизы и Иоланты в операх «Пиковая дама» и «Иоланта» П. И. Чайковского, которые она разучивала под руководством самого композитора. Итальянка по происхождению, Фигнер (девичья фамилия Мей) начала свою артистическую карьеру у себя на родине. В 1887 году, приехав в Россию, дебютировала в Мариинском театре, вместе со своим мужем Н. Н. Фигнером. Не зная русского языка, Фигнер некоторое время пела на итальянском языке, но уже через полтора года она настолько овладела русским произношением, что с огромным успехом выступила (17 января 1889) в ответственнейшей партии Татьяны в опере «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Большой, красивый голос и отличная школа позволяли М. Фигнер исполнять наряду с драматическими партиями и чисто лирические: Маргариту в «Фаусте» Ш. Гуно, Мими в «Богеме» Пуччини. Одним из наивысших достижений артистки, наряду с Лизой в «Пиковой даме», была меццо-сопрановая партия Кармен в одноименной опере Ж. Бизе.

[4] Долина-Горленко, Мария Ивановна (1868 — 1919),— певица (контральто), артистка Мариинского театра в Петербурге. Была первой исполнительницей партии Полины в «Пиковой даме», с большим успехом выступала в «Евгении Онегине» (Ольга) и «Опричнике» (Басманов). Большой интерес представляли циклы ее концертов, посвященных русским и славянским песням (1907—1909), с которыми она выезжала также и за границу.

[5] Бортнянский, Дмитрий Степанович (1751—1825),— композитор церковной и оперно-хоровой музыки, дирижер придворной певческой капеллы.

[6] Гретри, Андре Эрнест Модест (1741—1813),—французский композитор, бельгиец по происхождению. Одна из популярнейших опер Гретри — «Ричард-львиное сердце»; арию из этой оперы Чайковский использовал в 4-й картине оперы «Пиковая дама» для музыкальной характеристики XVIII века в воспоминаниях старой графини.

«Пиковая дама».

Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Сюжет заимствован из повести Пушкина. Либретто М. Чайковского. Музыка П. Чайковского.

Опубликована в декабрьской книжке журнала «Русское обозрение» 1890 год, № 12, стр. 780—793. Как и предыдущая статья о «Пиковой даме», написана в связи с первой петербургской постановкой оперы в Мариинском театре.

[1] Галеви, Жак Франсуа Фроменталь (1799—1862),— французский композитор и педагог, учитель Ш. Гуно и Ж. Бизе, автор около 30 опер, в том числе широко известной «Жидовки» («Дочь кардинала»).

[2] Зуппе Франц (1818—1895),— австрийский композитор и дирижер. Один из создателей жанра венской оперетты.

[3] Кашкин имеет здесь в виду первоначальное отношение к опере «Евгений Онегин» части московской музыкальной критики и оперных завсегдатаев, о чем, суммируя первые рецензии на оперу, пишет Модест Чайковский: «Близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качеств музыки и почти шокировала публику, никогда не видавшую (на оперной сцене.—*С. Ш.*) помещиц, нянюшек, провинциальных барышень, генералов» (М. И. Чайковский. «Жизнь П. И. Чайковского», т. II, стр. 280—281). Выразителем такого отноше-

ния к сюжету оперы являлся известный московский критик С. Кругликов: «Прозаические сюртуки и фраки на оперной сцене?! Генерал в парадной форме приглашается к рампе петь басом нежную арию — со всем этим не могу мириться!»—негодовал критик.

[4] Стретта — музыкальный термин (от итальянского слова «stretto» — «сжато»), обозначающий «сжатое», стремительное движение, особенно в финалах полифонических пьес, написанных в форме фуг, в финалах актов опер и в симфониях. В данном случае речь идет о той, идущей в напряженно-ускоренном движении части дуэта Лизы и Германа, которым завершается вторая картина, а вместе с ней и весь первый акт оперы «Пиковая дама».

[5] Яковлев, Леонид Георгиевич (1858—1919), — талантливый оперный певец (лирико-драматический баритон), создатель образа Онегина на сцене Мариинского театра, первый исполнитель партий Елецкого и Роберта в операх «Пиковая дама» и «Иоланта».

Свою артистическую карьеру начал в Тифлисе, в оперной труппе Питоева. Здесь Яковлева услышал П. И. Чайковский. По его рекомендации молодой артист был вызван в Петербург. 9 апреля 1887 года Яковлев дебютировал в партии Валентина в опере «Фауст» Ш. Гуно и был принят в труппу Мариинского театра. 1 сентября состоялось его первое выступление в роли Онегина, положившее начало блестящей деятельности артиста и его всеобщего признания. Яковлев пробыл на сцене 20 лет (последний «прощальный спектакль» артиста состоялся 5 декабря 1906 г.), в течение которых он выступил в сорока различных операх. Вынужденный, из-за болезни, покинуть сцену, Яковлев испытал всю горечь положения, на которое обрекает художника буржуазная «цивилизация». Всеми забытый, он работал скромным преподавателем пения на частных курсах. О Яковлеве вспомнили лишь после Великой Октябрьской революции. В 1918 году — после 12 лет забвения, он был приглашен режиссером в бывший Мариинский театр, где успел поставить лишь одну оперу «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно. Яковлев умер 2 июня 1919 года.

[6] Ольгина, Анна Михайловна,— певица (сопрано), артистка Мариинского и московского Большого театров.

[7] Фриде, Нина Александровна (1859—?), оперная и концертная певица (меццо-сопрано), участница ряда прижизненных постановок опер Чайковского. Выступала в партиях Ольги, няни, Лариной («Евгений Онегин»), Иоанны («Орлеанская дева»), Любови («Мазепа»), Княгини

(«Чародейка»), Басманова («Опричник»), Миловзора (первая исполнительница), Полины, Графини («Пиковая дама»).

Исполнительскому таланту Фриде симпатизировал П. И. Чайковский. В 1892 году в письме из Варшавы к брату Модесту композитор писал: «Вчера состоялся мой концерт в Большом театре... Фриде чудесно пела» (письмо от 3 января 1892 г.; в концерте, в котором П. И. Чайковский выступил как автор и дирижер, Н. А. Фриде исполнила арию Иоанны из оперы «Орлеанская дева» и ряд романсов по выбору самого композитора).

Дожив до глубокой старости, Н. А. Фриде, уже после Великой Октябрьской социалистической революции вела музыкально-общественную и педагогическую работу сначала в Ленинграде, а затем в гор. Луге. Воспоминания Н. А. Фриде о П. И. Чайковском опубликованы в журнале «Огонек», 1940 год, № 12.

[8] Петипа, Мариус Иванович (1822—1910),— замечательный танцовщик, выдающийся балетмейстер и педагог. За время своей службы в России (с 1847 г.) поставил свыше 50 балетов, ряд балетных дивертисментов, большое количество танцев в операх.

С именем М. Петипа неразрывно связано создание классических балетов Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик», музыка которых писалась композитором по программам и сценарным планам знаменитого балетмейстера. «...прежде, чем приступить к сочинению музыки (Чайковский) просил балетмейстера М. И. Петипа точнейшим образом обозначить танцы, количество тактов, характер музыки, количество времени каждого нумера» М. И. Чайковский. «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, стр. 288). С 1855 года по 1886 был преподавателем классических танцев и мимики в Петербургском театральном училище.

[9] По свидетельству В. П. Погожева, автора воспоминаний о Чайковском, «многие не хотели верить, что она (то есть декорация 4-й картины оперы, изображающая спальню графини. — *С. Ш.*) вся написана на одном плане... Ходили нарочно за кулисы, чтобы убедиться в том, что на сцене, кроме кресла графини, нет никаких предметов, а все — и альков, и кровать, и ширмы, и прочая мебель — написано на одной завесе, с транспарантом фонаря и падающего от него света на кровать и на другие предметы». Самое главное заключалось в том, что декорация в смысле настроения как нельзя более отвечала содержанию сцены.

«Пиковая дама»

Опубликована в январской книжке журнала «Артист», 1891 год, № 12, стр. 171—178. Статья печатается с пропуском раздела, излагающего краткое содержание оперы. Написана, как и первые две статьи, в связи с первой петербургской постановкой оперы в Мариинском театре.

[1] Аналогичного мнения придерживались, как известно, автор либретто М. И. Чайковский и критик Г. А. Ларош, считавшие сцену у Канавки излишней. Возражая им, композитор писал: «Много думал я насчет картины на набережной... Нужно, чтобы зритель знал, что сталось с Лизой. Закончить ее роль четвертой картиной нельзя (Письмо к М. И. Чайковскому от 2 февраля 1890 г.).

[2] Премьера «Пиковой дамы» в Киеве состоялась 19 декабря 1890 г. Партии исполняли: М. Е. Медведев — Германа, Мацулевич — Лизу, Смирнова — графиню, Дементьев — Томского, И. В. Тартаков — Елецкого, Нечаева — Полину и Миловзора, Миланова — Прилепу и гувернантку. Опера прошла с огромным успехом. Присутствовавший на спектакле Чайковский писал, что «по восторженности приема смешно даже сравнивать Киев с Петербургом. Это было что-то невероятное» (письмо к М. Чайковскому, 21 декабря 1890 г.).

«Пиковая дама».

Опера в 3-х действиях и 7-ми картинах. Текст по Пушкину М. Чайковского. Музыка П. И. Чайковского. 1-е и 2-е представления на сцене Большого театра 4-го и 8-го ноября 1891 г.

Опубликована 10 ноября 1891 года в газете «Русские ведомости» № 210.

[1] См. стр. 114—128.

[2] Роли исполняли: М. Е. Медведев—Германа, М. А. Дейша-Сионицкая—Лизу, А. П. Крутикова—графиню, Б. Б. Корсов—Томского, П. А. Хохлов—Елецкого, В. Н. Гнучева — Полину, М. А. Эйхенвальд—Прилепу, Павленкова — Миловзора, Стрижевский—Златогора; Павлова — гувернантку. Дирижировал И. К. Альтани.

[3] Медведев, Михаил Ефимович (1865—1925),—известный певец (тенор), участник (Ленский) первого историче-

ского спектакля «Евгений Онегин», осуществленного 17 марта 1879 года силами учащихся Московской консерватории под руководством Н. Г. Рубинштейна. В 1882 году, будучи стипендиатом Н. Г. Рубинштейна, окончил Московскую консерваторию по классу Гальвани и тогда же был приглашен в киевскую оперу И. Я. Сетова. После этого пел в московском Большом театре (первый Герман в «Пиковой даме» П. И. Чайковского), в Мариинском театре в Петербурге, а также на различных провинциальных сценах. В 1903 году был приглашен профессором пения в Московское Филармоническое училище. С 1912 — состоял профессором консерватории в Саратове.

[4] Корсов (Геринг), Богомир Богомирович (1845—1919),— выдающийся оперный певец (баритон). С 1869 года — артист Мариинского театра в Петербурге, а затем (с 1882 до 1905) — Большого театра в Москве. Начиная с московской премьеры «Мазепы» (3 февраля 1884)—неизменный участник первых спектаклей всех последующих постановок опер П. И. Чайковского в Большом театре. Первый московский Бес («Черевички»), князь Курлятев («Чародейка»), Томский («Пиковая дама»), Роберт («Иоланта»). Б. Б. Корсов был первым Мазепой («Мазепа»), вошедшим в сценическую историю опер П. И. Чайковского, как создатель этой роли. По его просьбе композитором была написана ария «О, Мария» (вторая картина второго акта), ставшая очень популярной. Б. Б. Корсову П. И. Чайковский посвятил в различное время два своих романса: «Ни отзыва, ни слова, ни привета» (сл. А. Апухтина), соч. 28, «На нивы желтые» (сл. А. Толстого), соч. 57.

[5] Дейша-Сионицкая, Мария Адриановна (1861—1932),— известная оперная и концертная певица (драматическое сопрано), артистка Мариинского театра в Петербурге (с 1883 г.), а затем (с 1891 по 1908) Большого театра в Москве; с успехом выступала в «Евгении Онегине» (Татьяна), «Мазепе» (Мария) и «Пиковой даме» (Лиза — первая исполнительница на сцене московского Большого театра). Ее драматически-экспрессивное исполнение и голос высоко ценили Н. А. Римский-Корсаков и П. И. Чайковский. Большую роль в пропаганде новой камерной музыки русских композиторов сыграли бесплатные «музыкальные выставки», организованные М. А. Дейша-Сионицкой в 1907—1913 годах. На этих выставках впервые выступали со своими сочинениями С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов, С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, А. А. Спендиаров и многие другие. С 1907 по 1913 год М. А. Дейша-Сионицкая вела педагогическую работу в

Народной консерватории в Москве; с 1921 по 1932—преподавала в Московской консерватории.

[6] Гнучева, Вера Никандровна,—талантливая певица (меццо-сопрано), артистка московского Большого театра. До поступления в Большой театр пела на сцене московской Частной оперы С. И. Мамонтова.

[7] Эйхенвальд, Маргарита Александровна (1872—1926),— известная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. С успехом выступала в роли Снегурочки (в одноимен ной опере Н. А. Римского-Корсакова) на сцене московского Большого театра. «Ее обработанное серебристое сопрано,— пишет Н. А. Римский-Корсаков,— как нельзя более шло к роли Снегурочки («Летопись»). М. А. Эйхенвальд — первую московскую Прилепу («Пиковая дама»), единодушно отмеченную всей критикой,—выдвигал П. И. Чайковский на роль первой исполнительницы Иоланты в Мариинском театре.

[8] Крутикова, Александра Павловна (1851—1919).— знаменитая оперная певица (меццо-сопрано); с 1880 до 1901 года—артистка московского Большого театра; до этого—артистк Мариинской оперы, куда в 1872 году, еще будучи ученицей Петербургской консерватории, была приглашена на место Е. А. Лавровской. В 1874 году участвовала в первой петербургской постановке оперы «Опричник» (Боярыня Морозова); в дальнейшем выступала в первых московских постановках «Мазепы» (Любовь Кочубей), «Чародейки» (Княгиня), «Пиковой дамы» (старая графиня). А. П. Крутиковой посвящены два романса П. И. Чайковского: «Примиренье» (сл. Н. Ф. Щербины), соч. 25, и «Лишь ты один» (сл. А. Н. Плещеева), соч. 57.

[9] Декорации к московской постановке «Пиковой дамы» выполнены К. Ф. Вальцем и М. И. Лебедевым.

«Иоланта».

Опера в одном действии. Текст М. И. Чайковского.
Музыка П. И. Чайковского.

Опубликована в декабрьской книжке журнала «Артист», 1893 год, № 32, стр. 110—114. Статье предпосланы следующие строки: «Иоланта написана П. И. Чайковским год спустя после Пиковой дамы и поставлена в первый раз на сцене Мариинского театра в Петербурге 6-го декаб-

ря 1892 г. вместе с балетом Щелкунчик, того же композитора. В Москве она идет с Паяцами Леонковалло. Для последних репетиций Иоланты ждали самого композитора, но судьба решила иначе, и опера идет уже, как посмертное воспоминание о нем».

[1] Ария da capo — «ария сначала». Особая форма арии, получившая широкое распространение в итальянской оперной музыке конца XVII и XVIII столетия. Эта форма состояла из трех частей, причем третья обычно была повторением первой, но с различного рода украшениями для показа беглости и блеска исполнения.

Исполнение «Иоланты» Чайковского

Опубликована в декабрьской книжке журнала («Артист», 1893 г., № 32, стр. 142—143.

[1] Московская премьера «Иоланты» состоялась 11 ноября 1893 г. Партии исполняли: М. А. Эйхенвальд — Иоланту, Б. Б. Корсов — Роберта, Л. М. Клементьев — Водемона. С. Е. Трезвинский — короля Рене, С. Г. Власов — мавританского врача Эбн Хакиа. Дирижировал И. К. Альтани.

[2] Данильченко-Лукина, Ольга Лукьяновна (1872—1929).— певица (лирико-колоратурное сопрано), окончила Московскую консерваторию, с 1893 года — артистка московского Большого театра.

[3] Клементьев, Лев Михайлович (1868—1910).— певец (драматический тенор). Начал свою артистическую карьеру на опереточной сцене С. А. Пальма в Петербурге. В 1892 году добютировал в партии Германа («Пиковая дама») и был принят в московский Большой театр, где прослужил до 1902 года. До выступления Л. В. Собинова в роли Ленского был одним из лучших исполнителей этой роли в Большом театре. Последние годы выступал на оперной сцене в Тифлисе

[4] Трезвинский, Степан Евтропиевич (1859—1942), известный оперный певец (бас), артист московского Большого театра (1889—1929). В 1929 году, по приглашению К. С. Станиславского, перешел в театр его имени, где был заведующим труппой, а затем оперной студией при театре.

[5] Власов, Степан Григорьевич (1858—1919).— талантливый оперный певец (бас), воспитанник Московской кон-

серватории. С 1885 года выступал в московской Частной опере С. И. Мамонтова; до этого пел на оперных сценах Италии. С 1887 по 1907 год состоял в труппе московского Большого театра.

[6] Чернов (Н. Ф. Эйнгорн), Аркадий Яковлевич (1858—1934),— оперный певец (баритон), артист Мариинского театра с 1896 до 1900 года.

[7] Цветков, Василий Алексеевич,— артист Большого театра.

«Лебединое озеро» — балет, музыка соч. г. Чайковского

Опубликована 25 февраля 1877 года в газете «Русские ведомости» № 49 в отделе «Музыкальная хроника» вместе с рецензией на концерт Н. Г. Рубинштейна. Статья представляет собой первый печатный отзыв о балете, принадлежащий перу авторитетного музыканта.

[1] Первый спектакль «Лебединого озера» состоялся 20 февраля 1877 года. Постановка балета была осуществлена балетмейстером Ю. Рейзингером. Одетту и Одиллию танцевала бенефициантка Карпакова 1-я, Зигфрида — Гиллерт 2-й. Дирижировал С. Я. Рябов.

Фортепианное переложение балета, вышедшее в издании П. И. Юргенсона в день театральной премьеры «Лебединого озера», было сделано по просьбе композитора, по его рукописной партитуре, Н. Д. Кашкиным.

[2] Пуньи, Цезарь (1805—1870),— балетный композитор, автор огромного количества балетов (до 300), из которых наибольшей известностью пользуются «Конек Горбунок» и «Эсмеральда». С 1851 года работал в России, состоял в должности «сочинителя балетной музыки» при императорских театрах. Минкус, Алоизий Федорович (Людвиг-Луи) (1827—1890),— балетный композитор, скрипач, автор «Дон Кихота», «Баядерки» и других балетов. С 1850 жил и работал в Петербурге. «...площадные измышления» — так характеризовал музыку Пуньи и Минкуса П. И. Чайковский (Музыкально-критические статьи. Музгиз, 1953, стр. 50).

[3] Гербер, Ю. Г.,— инспектор музыки в московских театрах.

[4] О произволе, который, в этом смысле, царил в пору создания Чайковским своего первого балета, Кашкин рассказывает в «Воспоминаниях о П. И. Чайковском». «При поста-

новке балета на сцену, некоторые нумера были пропущены, как неудобные для танцев, или заменены вставными из других балетов... Замена первоначальных нумеров вставными практиковались все в большей и большей степени и под конец едва ли не целая треть музыки Лебединого озера была заменена вставками из других балетов, притом наиболее посредственных». От искажения музыки и музыкального замысла балета (произвольной перестановки одних номеров, сокращения и замены чужеродной музыкой других) не была свободна и его сценическая редакция, сделанная в 1895 году по переработанному сюжету М. И. Чайковского Р. Дриго, М. Петипа и Л. Ивановым.

Впервые балет «Лебединое озеро», в своем подлинном виде (за исключением второго действия) предстал перед слушателями в постановке театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, осуществленной в 1953 году главным балетмейстером театра В. П. Бурмейстером.

[5] Высоко оценивая музыкальные достоинства «Лебединого озера», Кашкин, по справедливому утверждению В. В. Яковлева (см. его монографический очерк «Н. Д. Кашкин», изд. Музгиза, 1950), так же, как и сам П. И. Чайковский, «не предвидел всей важности этого произведения для последующего развития балетного жанра».

«Спящая красавица» Чайковского

Опубликована 19 января 1899 года в газете «Московские ведомости» № 19 за подписью Н. Дмитриев.

[1] Первое представление «Спящей красавицы» в постановке М. Петипа на сцене Мариинского театра состоялось 3 января 1890 года. Аврору танцевала Карлотта Брианца, принца Дезире — П. А. Гердт, фею Сирени — М. Петипа (старшая дочь балетмейстера), фею Карабос — Э. Чекетти, Белую кошечку и Кота в сапогах — М. Андерсон и А. Бекефи, Красную шапочку и Волка — В. Жукова 1-я и С. Лукьянов, Золушку и Фортюне — М. Петипа 1-я и И. Кшесинский 2-й, дуэт принцессы Флорины и Голубой птицы — В. Никитина и Ж. Чекетти, церемониймейстера Каталабюта — Т. Стуколкин.

[2] Программа балета, принадлежащая И. А. Всеволожскому, заимствована им из сказки о «Красавице в спящем лесу» Шарля Перро.

«Вторая симфония» П. И. Чайковского

Опубликована (без заголовка) 6 января 1896 года, в разделе «Театр и музыка» газеты «Русские ведомости» № 6.

[1] Первое исполнение симфонии состоялось в Москве 26 января 1873 года в седьмом симфоническом собрании РМО под управлением Н. Г. Рубинштейна. Сообщая об успехе своего нового произведения, Чайковский писал: «В особенности «Журавель» заслужил самые лестные отзывы. Честь этого успеха я приписываю не себе, а настоящему композитору означенного произведения: Петру Герасимовичу (буфетчик Давыдовых в Каменке), который в то время, как я сочинял и наигрывал «Журавля», постоянно подходил ко мне и подпевал «та-ки, та-ки ды-бе, та-ки, та-ки шипле!» (письмо к М. И. Чайковскому от 13 февраля 1873 г.). Вторая редакция симфонии относится к 1879 году.

Десятое собрание музыкального общества и новая фантазия г. Чайковского

Опубликована 3 марта 1877 года в разделе «Музыкальная хроника» газеты «Русские ведомости» № 54.

Статья представляет собой критический отзыв о произведении в связи с его первым исполнением 25 февраля 1877 года в 10-м симфоническом собрании Русского музыкального общества.

[1] Доре, Гюстав (1832 или 1833—1883),— французский художник, известный своими иллюстрациями изданий Ф. Рабле («Гаргантюа и Пантагрюэль»), О. Бальзака, Данте («Божественная комедия»), М. Сервантеса («Дон Кихот»), Дж. Мильтона («Потерянный рай») и др., а также сценами безработицы и нищеты населения Лондона, созданными им в 60—70-е годы, под впечатлением посещения Англии.

[2] Шеффер, Ари (1795—1858),— французский исторический и жанровый живописец сентиментального направления.

Новая симфония П. И. Чайковского

Опубликована в январском номере журнала «Русская мысль», 1889 год, вместе с рецензией на оперу «Борис Годунов» М. П. Мусоргского в связи с ее постановкой в Большом театре.

Первое исполнение симфонии в Москве под управлением самого П. И. Чайковского состоялось 10 декабря 1888 года в Пятом симфоническом собрании РМО. 11 декабря симфония была повторена в Общедоступном концерте РМО. До этого Пятая симфония была исполнена дважды в Петербурге (25 октября в концерте петербургского Филармонического общества и 12 ноября в третьем симфоническом концерте РМО) и один раз в Праге. Все три раза симфонией дирижировал автор.

[1] Кашкин имеет здесь в виду Ц. Кюи и его критический отзыв на кантату Чайковского «К радости», напечатанный в газете «Спб. ведомости» № 82, 1866.

Шестая (Патетическая) симфония

Опубликована (без заголовка) 6 декабря 1893 года в разделе «Музыка и театр» газеты «Русские ведомости» № 336. Другая заметка Н. Д. Кашкина о первом московском исполнении Шестой симфонии помещена 6-го же декабря в газете «Московские ведомости». В той же газете от 4 декабря опубликована заметка Н. Д. Кашкина «к предстоящему исполнению симфонии».

«Эпитет «Патетическая»,—проницательно писал критик,— не совсем точно выражает характер сочинения, по крайней мере его первой и последней частей, полных трагической глубины и силы. В первой части проходит ряд разнообразных тем, начиная с лирической, задушевной мелодии широкого характера и кончая отрывком «Со святыми упокой», различные темы чередуются в богатых изменениях красок оркестра, но в общем колорите остается все время оттенок как бы нависшей грозы, уже близкой и страшной. Две средние части не имеют мрачного колорита, третья—скерцо—отличается даже необыкновенно блестящим и ясным по характеру соединением быстрого ритма скерцо с маршеобразною темой. Зато вся последняя есть одно скорбное излияние, изредка лишь получающее более спокойный характер, но спокойный безнадежно. Последняя часть оканчивается удивительно сильно мрачными аккордами pianissimo. По своей форме и характеру это единственный финал во всей симфонической литературе, таким загробным рыданием еще никто не решался кончать симфонию; некоторое сходство может разве представлять окончание фортепианного трио того же автора».

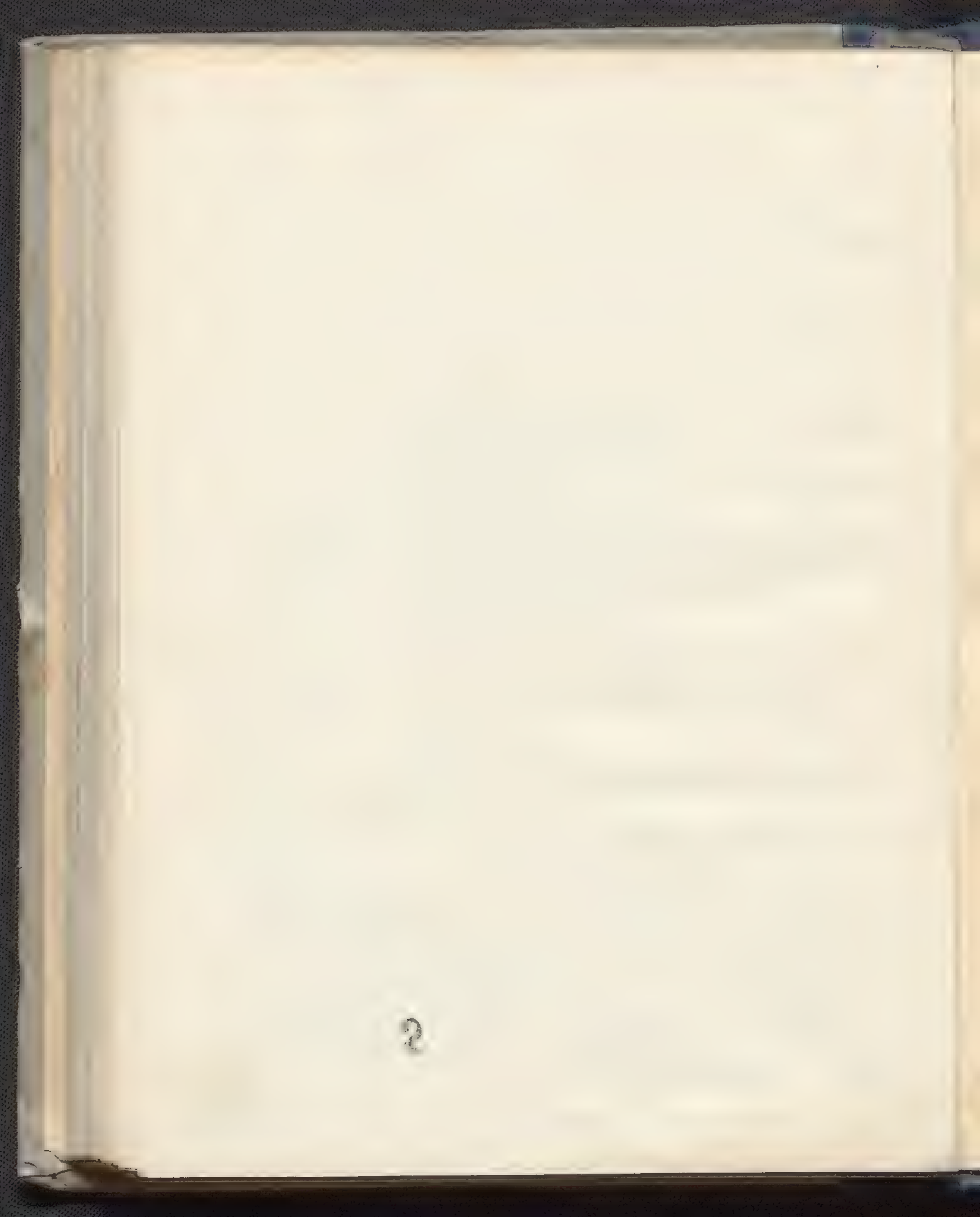
[1] Сафонов, Василий Ильич (1852—1918), — выдающийся русский дирижер, пианист и педагог. С 1889 до 1905 — директор Московской консерватории. Из пианистической школы Сафонова вышли А. Н. Скрябин, Е. А. Бекман-Щербина.

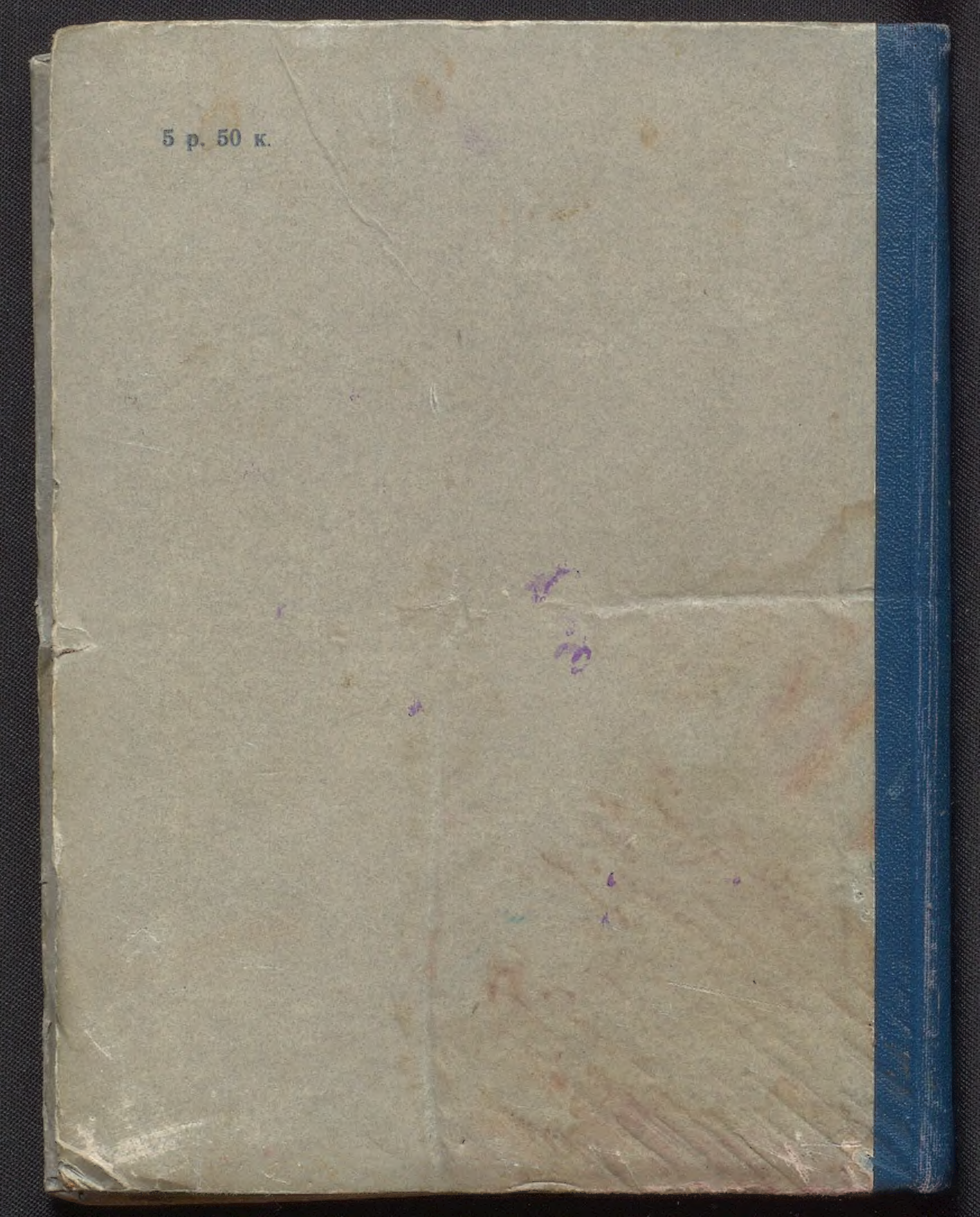
[2] Второе исполнение Шестой симфонии в Москве под управлением В. И. Сафонова состоялось, как значилось на концертной афише, «по желанию публики», 12 февраля в 7-м симфоническом собрании РМО.

СОДЕРЖАНИЕ

Редактор А. Скоблионок
Техн. редактор Е. Уварова
Корректор Д. Абрамова
Подписано к печати 15/VII 1954 г.
Ш02905. Форм. бум. 70×108/32 —
Бум. л. 3,25. Печ. л. 10,28 Уч.-изд. л. 9,8
Тираж 10 000 экз. Зак. 296

17-я типография нотной печати
Главполиграфпрома.
Москва, Щипок, 18.




5 р. 50 к.